anxa
92-B
11084

Krieg
Kunst und Gegenwart

Aufsätze von
Richard Hamann

1. Krieg und Kunst . . . . . .
2. Winckelmann und die kanonische Auffassung der antiken Kunst . .
3. Intime Kunst und bürgerliche Kultur . . . . . .
4. Zur neuesten deutschen Kunst . .

Marburg 1917
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (G. Braun)

G. C.
XI.

Vom Verfasser sind bisher erschienen:

Rembrandts Radierungen. Berlin. Bruno Cassirer. II. Auflage. 1913 ..... Mk. 12.—

Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1906. M. Dumont-Schauberg'sche Buchhandlg. Mk. 7.50

Die Frührenaissance der Italienischen Malerei. Jena 1909. Eugen Diederichs ..... Mk. 6.—

Der Magdeburger Dom. In Gemeinschaft mit Felix Rosenfeld. Berlin 1910. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung ..... Mk. 20.—

Die Aesthetik. Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 345. Leipzig 1911. B. G. Teubner ..... Mk. 1.50

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Aus Natur und Geisteswelt. Band 448—451. Leipzig 1914. B. G. Teubner ..... Mk. 6.50

Krieg
Kunst und Gegenwart

Aufsätze von

Richard Hamann

Marburg 1917
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (G. Braun)

G.C.
XI.

Inhalt.

Seite

1. Krieg und Kunst 5

2. Winckelmann und die kanonische Auffassung der antiken Kunst 39

3. Intime Kunst und bürgerliche Kultur 63

4. Zur neuesten deutschen Kunst 73

Vorwort.

Das an unserer wie an anderen Universitäten bestehende Herkommen, akademische Reden auch zu veröffentlichen, veranlaßt mich, die Rede, die ich zur Feier von Kaisers Geburtstag in diesem Jahre in der Aula der Universität Marburg gehalten habe, zusammen mit einer Reihe von Aufsätzen zu veröffentlichen, die bereits früher in Zeitschriften erschienen sind. Sie beziehen sich alle auf den einen Grundgedanken: die Tatsache und die Möglichkeit einer neuen deutschen Monumentalkunst. In jedem Falle wollen sie beides: die Berechtigung dieser neuen Kunst, zu der Kubismus, Expressionismus und Futurismus genau so gehören wie moderne Architektur und modernes Kunstgewerbe, erweisen, und zugleich die volle Freiheit der Kritik gegenüber jeder einzelnen Erscheinung und Äußerung dieses neuen Geistes wahren. Man täusche sich nicht. Hier redet nicht der Historiker, der aus der Erkenntnis der Vergangenheit heraus manchen Erscheinungen der Gegenwart ihr Recht bestreitet, sondern jemand, der sich erst mit den Problemen der Zeit auseinandergesetzt hat, um von hier aus die Vergangenheit zu verstehen. Aber niemand wird es dem Gelehrten verübeln, wenn er sein Wissen benutzt, auch im Streit der Tagesmeinungen bei aller Ergriffenheit vor dem Gegenwärtigen und Werdenden sich den klareren und weiteren Umblick frei zu halten.

Da gesprochene Rede und geschriebenes Wort nicht dasselbe sind, erscheint hier die Kaisersgeburtstagsrede nicht in der wörtlichen Fassung des Vortrags, der unabhängig von der Niederschrift erfolgte. Der Aufsatz über Winckelmann erschien zuerst in der Internationalen Monatsschrift, der über Intime Kunst und der zur neuesten deutschen Kunst in der Hilfe. Es hat sich nicht vermeiden lassen, daß gerade letzterer Aufsatz und die Rede sich in einigen Teilen inhaltlich nah berühren. Aber schließlich wird ja ein Gedanke dadurch nicht unwahrer, daß er öfter als einmal ausgesprochen wird.

Marburg, im März 1917. Richard Hamann.

Krieg und Kunst.

Rede, gehalten zur Feier von Kaisers Geburtstag in der Aula der Universität Marburg.

Daß der Geist der ersten Augusttage des Jahres 1914 dem deutschen Volke erhalten bleibe, ist der Wunsch aller Patrioten gewesen. Daß auch die bildende Kunst von der großen Zeit und von dem gemeinsamen erhebenden Erlebnis neue Kräfte und Anstöße empfange, war der Gedanke aller derer, die auf die Kunst als einen erzieherischen und bildenden Faktor unseres Lebens zu blicken gewohnt waren. Ja mehr noch! Viele wird es gegeben haben, die Einkehr und Umkehr für die bildende Kunst wünschten, von der sie nichts anderes glauben konnten, als daß sie in Expressionismus, Kubismus, Futurismus verstrickt, den Gipfel der Künstlerwillkür und Sinnlosigkeit erklommen habe.

Mußte hier nicht der Krieg reinigend wirken, die in abstrakten Konstruktionen befangene, in Farben- und Formenfetzen verflüchtigte Kunst auf den Boden harter, unerbittlicher Wirklichkeit zurückführen, von internationalen Moden klügelnder Ästheten auf die Tradition einer heimischen, bodenständigen Kunst zurückweisen und ihr große, vaterländische Inhalte zuführen?

Nun, wir haben eine Kriegskunst, bemüht, mit schnellem Stift den Ereignissen zu folgen und darzutun, daß Auge und Hand des Künstlers nicht abseits stehen wollen, wenn aller Sinne und Herzen auf das eine große Geschehen und Ziel, auf Krieg und Sieg geheftet sind. Viele unserer jungen Künstler sind mit hinausgezogen, und

manche, darunter einige der besten unter den Jüngsten, Weisgerber, Marc, Macke, Rösler, sind gefallen. Viele wurden als Schlachtenmaler zugelassen, wie gerade von der älteren Generation Künstler mit bekanntem Namen oder bedeutendem Ruf, Hugo Vogel, Ludwig Dettmann, Max Slevogt. Und diejenigen, die zu Hause blieben, versuchten wenigstens ihre Gedanken über die Ereignisse in Linien und Farben zu fassen. Eine ganze Reihe von Zeitschriften wurden gegründet, Wieland, Zeitecho, Kriegszeit, Krieg und Kunst, und kamen zu den vielen bestehenden Kunstzeitschriften hinzu, um in wöchentlicher oder monatlicher Folge die Verbindung zwischen Kriegskunst und Volk im Kriege aufrecht zu halten, und der Menschheit durch die göttliche Stimme der Kunst zu sagen, was sie leidet.

Und das Resultat! Es konnte nicht schrecklicher sein. Dort jenes riesenhafte, deshalb schon dem Verstand, geschweige den Sinnen unfaßbare Geschehen. Hier kleine Eindrücke, wie ein Gestammel von Wichten und Zwergen, aufdringliche Originalität und merkbare Sucht, mit dabei zu sein. Am erträglichsten waren noch die anspruchslosen Zeichnungen von Feldzugsteilnehmern, die kleine Schützengrabenepisoden oder Bilder vom Marsch durch das verwüstete Kampfgebiet wie Reiseeindrücke in treuer, sauberer Manier festhielten, und wo alles, was die Kunst an Verschönerung durch Anmut des Striches und hübsche Buntheit der Farben hinzutat, nicht schwerer wog, als die vielen Verse, die zu gleicher Zeit von aller Lippen kamen, und wo sich Boelcke so schön und sinnvoll auf Gewölke, Immelmann auf himmelan reimte.

Wo aber wie bei den Kriegsbildern Dettmanns brennende Höfe, blutgetränkte Felder zu höheren malerischen Sensationen verarbeitet wurden, da mochte schon mancher stutzen, bei dieser Vermischung menschlicher Tragödie und

von Augenfesten, wie sie ein Sonnenuntergang ähnlich hätte bieten können.

Was sollte man aber dazu sagen, wenn Künstler ersten Ranges, wie Liebermann und Gaul, ihre Kunst patriotisch verbrämten, und nun durch die Zeitgemäßheit ihrer Auslassungen jeden Rest von allgemeingültiger Bedeutung von ihr abstreiften. Liebermann ist Meister im Erhaschen flüchtiger Eindrücke, bewegter Reiter, laufender Knaben, Spaziergänger am Strand. Das Gewoge einer bewegten Masse wird von ihm zu unübertroffen lebendiger Vorstellung einheitlichen Geschehens gebracht. Aber es wäre schon verwegen, nur genauer hinzusehen, wie diese Menschen genau betrachtet aussehen. Man würde dadurch den Reiz des Vorüberhuschens, den Reiz überhaupt zerstören. Wie aber gar, wenn man den Menschen und Orten Namen und historische Bedeutung geben wollte. Subjektivität des Sehens und Objektivität geschichtlichen Wissens vertragen sich nimmermehr. Nun hat Liebermann eine bewegte, vorwärtsdrängende Menge mit dem Hintergrund des Berliner Schlosses gezeichnet und es mit der Situation identifiziert, als der Kaiser zu der Menge sprach: ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche. Aber wenn jemand darin einen Ansturm sozialdemokratischer Massen sehen will oder eine Hungerrevolte, so kann ihn niemand wehren. So sehr ist es Massenerscheinung und als solche zwingend, aber ohne Ziel und erkennbaren Sinn. Und ebenso verstimmt es, wenn er die Menschen seiner impressionistisch hingeworfenen Skizzen nun in Uniform steckt und dadurch seiner Kunst feldgraue Manieren anheftet, trotzdem auch hier alle Kunst nur in dem allerallgemeinsten des Bewegungsthemas und in dem höchst respektlosen überdiedingehinsehen steckt.

Gaul hatte eine klassische, plastische Manier in seinen Tierbronzen, die am ehesten die Stimmung zeitloser Monumente und architektonischer Schöpfung vermittelten. Ernst und schwer vertrugen sie nichts so wenig als die Momentanität des Witzes und der Pointe. Jetzt macht er in dieser ernsten künstlerischen Sprache, im Bibeldeutsch gleichsam Witze über russische Bären, gallische Hähne, britische Seelöwen. Er prostituiert seine Kunst. Die Kriegsbeziehungen machen seine Werke nicht reicher und größer, sondern rauben ihnen ihre Wucht und Klassizität.

Daneben finden wir symbolische Darstellungen im neuesten Stil, alte Gestalten von Tod und Caritas, von Dämonen und Weltkugeln und Gestirnen, durch verrenkte Geberden, verschmierte Zeichnung künstlich interessant gemacht. Aber wenn so tiefstes Leid und höchster Stolz in den deformierenden und die unerbittliche Realität des Heutigen in blasse Phantasien verflüchtigenden Stil der Jüngsten umgesetzt ist und statt großer zeitloser Symbole nur Karikaturen und Blasphemien entstehen, dann müßte man von tiefstem Pessimismus erfüllt werden, wollte man nach diesen Erzeugnissen, die sich den Krieg direkt zum Gegenstand nehmen, die Situation der Kunst in der Gegenwart beurteilen. Der Krieg, weit entfernt, der Kunst einen neuen Aufschwung zu erteilen, hat ihre Schwächen, wenigstens ihre Hilflosigkeit diesen großen Ereignissen gegenüber, völlig offenbart. Diese Kriegskunst ist, soweit sie die Teilnahme am Kriege ausdrückt, um nichts besser als jene rhetorischen Manifeste, die, kaum geschrieben, sich schon widerrufen müssen und den Drang der Männer hinter der Front verraten, mit dem Munde oder der Feder Krieg zu machen, der sich von dem im Schützengraben nur dadurch unterscheidet, daß keine Kugeln pfeifen. Als ob nicht jeder Schnitter und Sämann dadurch am

besten dem Vaterlande diente, daß er nicht rechts und links sieht und nur seine Sache für drei versieht. Eine dieser Zeitschriften, die Kriegszeit, hat denn auch bald ihre kriegerischen Ansprüche aufgegeben und ist unter dem neuen Titel „Der Bildermann" mit dem Geständnis der Herausgeber fortgesetzt. „Trotz der Schrecken unserer Zeit blieb unsere Seele den alten Göttern treu. Mitten im Krieg will sie schauen, wie sie vor dem Kriege geschaut hat, sogar genießen, wie sie vordem genossen hat." Das unverhüllteste Bekenntnis, so geht es nicht.

Liegt dies an der künstlerischen Unfähigkeit unserer Zeit? Wie haben es denn frühere Zeiten mit der Darstellung des Krieges gehalten? Was bedeutet diese moderne Kriegskunst in der Entwicklung des Kriegsbildes überhaupt?

Deutlich lassen sich zwei Arten von Kriegskunst unterscheiden. Auf der einen Seite die monumentale. Das Bild soll ein Gedenkzeichen an den Krieg sein, seine Bedeutung offenbaren und seinen Eindruck auf Liebe und Haß der Menschen darstellen. Im Guten wie im Schlimmen, als Verherrlichung des Krieges und Kriegers, als heroische Darstellung und Heroenkult oder als Schandmal, als Darstellung verabscheuungswürdiger Schrecken des Krieges, immer will sie die Geister rühren und aufrühren, eine Stellungnahme zu dem besonderen Ereignis des Krieges erzwingen. Auf der anderen Seite die künstlerisch erfreuende Darstellung des Krieges, der der Krieg nur Anlässe bietet zu allgemein gefälligen Eindrücken bewegten Lebens und bunten Geschehens.

Heroisch-monumental ist durchaus die antike Auffassung des Krieges, sowohl die orientalische, die ägyptisch-assyrische wie die griechisch-römische. Der Krieg wird verherrlicht nach dem Sinnspruch: im Kriege, da ist noch der

Mann etwas wert. Im Kampf bewährte sich die Überlegenheit des Menschen über den anderen, hier errang er Ruhm und soziale Geltung. So wurde der Kampf geradezu ein Vorrecht, der Krieger das Ideal. Die Voraussetzung dieser heroischen Kriegsdarstellung ist denn auch, daß körperliche Kraft und Schönheit ein das Leben beherrschender Wert waren, und daß sich dieses Ideal im Nahkampf, Mann gegen Mann bewähren konnte. In den Wettkämpfen der Palästra handelte es sich nicht um müßiges Spiel, sondern um die höchste Angelegenheit der Kultur überhaupt. So wurde es möglich, durch Darstellung körperlicher Bewegung und Kraftäußerung nicht nur ein annähernd richtiges Bild des Kampfes zu geben, sondern auch durch Haltung, Körperstärke und Siegeserfolg den Krieger im Bilde zu ehren und zu verherrlichen. Die ganze antike Kunst ist ja ein einziger Hymnus auf Körperkraft und Siegerruhm.

Doch hat diese Schlachtendarstellung des unmittelbaren Zuschlagens und der sichtbaren Fechterpose schon in der Antike Wandlungen durchgemacht.

In der ältesten Stufe, der orientalischen, bedeutet die Schlachtendarstellung eine Verherrlichung despotischer Macht, eines Alleinherrschers, der allen Ruhm und Siegeserfolg für sich beansprucht, und den man darstellt, wie er an Maß seine Feinde und alles Volk um das Mehrfache überragt und die ganze Herde des feindlichen Volkes allein in aufrecht gespannter Pose mit dem Bogen oder der Keule erlegt wie ein Jäger das Kleinwild. Auch hier ist Schlacht ein unmittelbares Zuschlagen, aber die Göttlichkeit der despotischen Majestät duldet keine Götter neben sich, und so wird der Schlachtenschilderung nur von der einen Person und ihrer körperlichen Überlegenheit zu reden gestattet. Diese symbolisch verherrlichende Darstellung ist

aber im Grunde nicht unwahrer in bezug auf Treue der Schilderung als die Formel, die auch wir aus diesen ältesten Zeiten in einer absolutistisch-dynastischen Geschichtsschreibung übernommen haben, wenn wir sagen, Hindenburg habe die Russen bei Tannenberg geschlagen, oder unseren siegreichen Herrschern den Beinamen „der Große" geben. Denn diesen primitiven Kulturen liegt wirklich das Bedürfnis zugrunde, im Machthaber auch den Besitzer übermenschlicher Körperkräfte zu verehren — man denke an die volkstümliche Vorstellung von Dietrich von Bern, Karl dem Großen, Barbarossa —, und die Phantasie dieser frühen Zeiten ist voll von Helden, die zwischen ihren Feinden wüten wie ein Mensch, der in einen Ameisenhaufen hineintritt, Simson, Herkules, Roland.

Dieser ersten Stufe der heroisch-monumentalen Darstellung des Schlachtenbildes folgt die aristokratisch-plastische. Nicht nur jeder Krieger ist dem anderen gleichberechtigt, auch die Gegner treten als ebenbürtig, von gleicher Größe und Stärke im Zweikampf einander gegenüber, der Sieg ist mehr ein Resultat der Selbsterziehung und des Könnens, ist selber eine Kunst der körperlichen Gewandtheit, so daß sich die plastische Kunst, den Körper in seiner Bewegung darzustellen, und der Inhalt des Dargestellten in stilvollem Zusammenklang begegnen. In immer neuen Situationen und Wendungen entrollen die Vasenbilder, die Friese, Metopen, Giebel der Tempel solche Kampfesszenen in charakteristischen Bewegungen von Kämpferpaaren, in denen bestimmte Helden der Vorzeit, Theseus, Herakles, und typische Vertreter der nationalen Gegensätze, oft in sagenhafter Spiegelung, als Griechen und Trojaner, Griechen und Amazonen, Centauren und Lapithen verherrlicht werden. Die Kämpfe um einen Gefallenen in den

Giebeln des Tempels der Athene in Ägina mit ihrer klassisch abgewogenen Raumkomposition, die hitzigen Zweikämpfe in den Metopen des Parthenons voll prachtvoll dramatischen Lebens und die schwungvollen Fechterposen der Kämpfenden auf den Friesen des Mausoleums von Halicarnaß sind in ihrer hinreißenden Körperkraft und Bewegung wohl geeignet, für den Kampf in dieser Form zu begeistern.

Die Schwierigkeiten der Schlachtdarstellung erwuchsen aber und steigerten sich in dem Maße, als die Wirklichkeit des Kampfes immer mehr der Masse und ihrer Führung die Entscheidung anheimgab und sich der zunehmende Wirklichkeitssinn und der auf Grund der aristokratischen Schätzung der Einzelleistung erwachsene Gerechtigkeitssinn nicht mehr mit der hervorhebenden Isolierung der Einzelkämpfer oder der symbolischen Darstellung des Sieges des Anführers genügen ließen. Solange aber der Anführer auch ein Mitkämpfer war, konnte es noch immer gelingen, das eine Heer im Vorwärtsstürmen und Erlegen der Feinde, das andere aber im Rückzug und furchtsamem Sichdecken zu zeigen und doch die ganze Bedeutung von Sieg und Niederlage in einer zweikampfartigen Gegenüberstellung der der Masse vorangehenden Heerführer zu konzentrieren. Das ist geschehen in dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht der casa del fauno in Pompeji. Hier ist der Anführer nicht mehr der übermenschliche Riese, der ganz allein den Kampf gegen Tausende ausficht, sondern Schar stürmt gegen Schar, aber die Entscheidung konzentriert sich in der Begegnung der Könige, des siegreich und kämpfend vorstürmenden Alexander, des fassungslosen, auf Flucht bedachten Darius. In diesem siegreichen Anführer konnte dann die Kunst noch einmal ihr Ideal hervorragender körperlicher Kraft, am liebsten

als Heroismus von Roß und Reiter darstellen. Entsprechend der Bewegung der Massen und der Notwendigkeit, den Führer aus vielen herauszuheben, steigert sich Heldenungestüm und körperlicher Funktionsausdruck zu barockem Schwulst und Leidenschaft.

Sobald aber die Massen als Zahl für die Entscheidung maßgebend wurden, der Anführer zum geistigen Leiter der Kriegsgeschicke wurde, ohne selbst die Hand zum Schlage zu erheben, und je mehr die Feuerwaffen den Sieg auf Fernwirkung stellten und der Kampf ein Töten, aber nicht mehr eine offenbare körperliche Überlegenheit im einzelnen Menschen wurde, war auch dem heroisch monumentalen Schlachtenbild der Untergang bestimmt. Weder ließ sich eine unmittelbare Anschauung der Überlegenheit von Menschen über Menschen, noch ein Gesamtbild von der Bedeutung der Schlacht gewinnen. Es schwindet die Möglichkeit einer Verherrlichung des Krieges und des Kriegers. An die Stelle der Kämpferpose und Kraftäußerung tritt die Rhetorik, die Befehlshabergeste, die Heraushebung aus der Menge führt zu geistig bedeutsamen individualisierten Porträts. Diese Geste aber konnte, auch wenn Panzer und Rüstung den Führer als Feldherrn bezeichneten, ebenso gut den Arbeitern gelten, die für diesen Herrn ein Schloß aufrichteten, wie den Soldaten. An Stelle des Kampfes tritt der Regierungsakt. Auch in der Schilderung der Soldaten nehmen Darstellungen technischer Leistungen überhand, Genrebilder, die ebenso gut Friedensarbeiten wie Kriegstechnik bedeuten könnten. Schon für die römische Kunst der Siegessäulen war diese Situation gegeben, sie bedingte aber vor allem die neueste Entwickelung des heroischen Schlachtenbildes. Es gibt eine ganze Reihe besonders französischer Schlachtenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts, die einfach ein Porträt der

herrscherlichen Persönlichkeit mit dem Kommandostab in befehlshaberischer Geste in der Hand geben, und nur zur Verdeutlichung, daß es sich um einen Feldherrn handelt, ist in der Ferne in Pulverdampf gehüllt das Bild einer Schlacht angedeutet. Oft steht der Anführer vor einem Teppich und man sieht die ferne Schlacht nur wie durch ein Fenster daneben in weiter Ferne. In den Schlachtenbildern des 19. Jahrhunderts verliert sich auch noch diese Befehlshaberpose, und man sieht die Führer auf einem Feldherrnhügel ruhig der Entwicklung der Schlacht zuschauen, oder das Bedürfnis, ein Bild der geistig individuellen Persönlichkeit eines Offiziers zu geben, isoliert diesen inmitten der kämpfenden Soldaten und legt durch die künstlich geschaffene Ruhe der Porträtdarstellung das Aktuelle des Bildes lahm. Man könnte diese das Führerporträt aussparende und dadurch so unkriegsmäßige Schlachtdarstellung die monarchische nennen.

Dagegen wird nun eine demokratische Darstellung einer modernen Schlacht bemüht sein, durch Betonung möglichst vieler Einzelleistungen die Kampfbewegung und Schlachtentwicklung zu schildern. Dann aber zerfielen diese neueren Schlachtgemälde in eine unerträgliche Fülle anekdotisch kleiner Einzelzüge, und führten von der Gesamtbedeutung einer modernen Schlacht weit ab. Da sieht man einen Trompeter mit verzerrtem Gesicht, hier einen Soldaten mit dem Bajonett zustoßen, dort Roß und Reiter sich überschlagen, oder einen Soldaten den Kameraden verbinden. Alles das reizt wohl Blick und Neugier, aber es ist weder in sich voll künstlerischer Größe noch im Sinne des Ganzen von Belang. Man schilderte Episoden, aber nicht die Schlacht. Das ist die Kalamität auf allen modernen naturalistischen Schlachtenbildern. Versucht aber ein Künstler wie Hodler jeder Person eine plastische Wucht

und Bedeutsamkeit wie auf antiken Reliefs mitzuteilen, ohne auf das Gesamtbild einer einheitlichen Aktion der Masse zu verzichten, dann wirken diese schweren Gebärden erst recht gekünstelt, konstruiert, archaistisch. Die Anknüpfung der neuzeitlichen Schlachtenbilder an das antike, heroisch-monumentale Kampfbild bedeutet nur einen fortschreitenden Verfall dieses letzteren.

Eine stärkere Gefahr aber erwuchs dem heroisch verherrlichenden Kampfbilde aus der zunehmenden Vergeistigung und Sozialisierung der modernen Kultur durch das Christentum. Nicht als ob das Kampfbild überhaupt mit dieser Tendenz zur Vereinigung aller Menschen in Brüderlichkeit und Liebe aus der Welt geschafft wurde. Es erfuhr nur eine Umkehrung. Aus dem heroischen wurde das satanische, statt der Glorie des Krieges stellt man die Schrecken des Krieges dar, nicht der Sieger ist der eigentliche Gegenstand des Bildes und seiner Bedeutung, sondern der Besiegte, der Leidende, der Dulder.

Diese Schreckbildnisse des Krieges haben wir im Grunde schon in den Märtyrerdarstellungen des Mittelalters. Hier wird der Besiegte und unter roher Gewalt Leidende verherrlicht, ihm wird ein Monument aufgerichtet. Monumental ist also auch diese Art des Kampfbildes. Wenn man noch von einem Denkmal, einer Feier des Kampfes reden könnte, dann in dem Sinne, das er Gelegenheit gibt, die Seelengröße des Märtyrers zu offenbaren. Denn um geistiges Heldentum, die Standhaftigkeit des Dulders, die Treue des Worthaltens, die Fides, und, wie uns das geistliche Heldengedicht des Mittelalters, die legenda aurea verrät, um heldenhafte Rhetorik, Überlegenheit des Wortes, des Bekenntnisses, das sich der Märtyrer nicht verbieten läßt, handelt es sich auch hier und gibt diesen Darstellungen in der durch ihren ritter-

lichen Geist der Antike so verwandten Zeit ihre Größe. Denn auch diese Standhaftigkeit des Dulders drückt sich in aufrechter Haltung, in körperlicher Würde aus; der Henker wird als häßlich und roh geschildert, der Besiegte hat die stolzeste Haltung. Die höchste Steigerung dieses Themas wird die Gefangennahme Christi und seine Kreuzigung. Wie in der Antike werden auch jetzt die Kirchen und heiligen Stätten mit diesen neuen Monumentalbildern geschmückt. Nun begreift man, warum in dieser Zeit der Turniere und des Rittertums so gut wie gar keine Schlachtendarstellungen im antiken Sinne erhalten sind.

Auch die Antike kannte ja die Darstellung der Besiegten und Fallenden, aber im ganz anderen Sinne, nicht dem Triumph des Opfers, sondern dem des Siegers dienend, als Trophäe wie der Skalp des Indianers. So sehen wir auf ägyptischen Reliefs den Herrscher den Arm ausrecken und unter ihm gebeugt die zitternde Schar der Unterworfenen. Sterbende Gallier, gefesselte Germanen dienen dem Triumphdenkmal spätantiker Herrscher, und auch die neuzeitlichen Wiedergeburten der Antike übernehmen dies Motiv der „Sklaven" zur Verherrlichung schlachtgewaltiger Herrscher, eines streitbaren Papstes wie am Grabdenkmal Julius II. von Michelangelo, eines Fürsten der Barockzeit wie am Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten von Schlüter oder venezianischer Dogen, denen Gefangene wilder oder heidnischer Völker das Grabdenkmal auf dem Nacken tragen müssen.

Diese Märtyrerglorien wurden in der Barockzeit, der Fortführung und Steigerung der mittelalterlichen Kultur im Anschluß an die Gegenreformation, gesteigert sowohl in der Ausmalung der Roheiten und Grausamkeiten der Peiniger — in brutaler Deutlichkeit sieht man, wie die Henkersknechte dem Heiligen die Zunge aus dem Munde

reißen oder einer Märtyrerin mit Zangen die Brüste abquetschen — als auch nach Seite der bewunderungswürdigen Haltung der Gepeinigten. Sie genießen förmlich das Leiden, und gottergeben schauen sie verzückt nach oben, wo sich ihnen der Himmel öffnet und Engel mit der Märtyrerpalme herabschweben.

Es brauchte nur die kultisch-repräsentative Tendenz der Verherrlichung des Märtyrers zurücktreten, und das Volk ganz allgemein der Gegenstand dieser Leidensschilderung der von roher Kriegergewalt Gepeinigten zu werden, um aus dem Märtyrerbild das soziale Kriegsbild der Schrecken des Krieges werden zu lassen. So entstanden im 17. Jahrhundert gleichzeitig mit den barocken Martyrien Callots Misères de la guerre. All die Greuel des 30jährigen Krieges, Plünderungen, Schändungen, Folterungen, Brandschatzungen werden in ähnlicher Zuspitzung und Offenheit festgehalten wie in Grimmelshausens Simplizissimus. Vielleicht, daß noch etwas zu viel französische Grazie in der Technik, noch zu viel Behagen an dem Aufregenden und Dramatischen dieser Szenen die Darstellung noch nicht zu einer einzigen packenden Anklage gegen den Krieg werden läßt. Um so mehr erfüllt sich das bei Goya in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier sind in den Desastres de la guerra alle Schreckniſſe des Krieges in einem ganz modernen, volkstümlich plakatartigen Silhouettenstil in grellster Beleuchtung und mit grausiger Deutlichkeit aufgezeigt. Das zündet wie die Schlagworte eines blendenden Agitators der Revolution. Hier kommt noch einmal das Pathos des Krieges zu Wort, nicht zufälliges anekdotisches Geschehen, aber das Pathos der Satire, eines Anwaltes des Elends der Menschheit. Diese ganze Darstellungsart mußte aber immer mehr Nahrung finden, je mehr mit dem Unritterlichwerden des

Krieges sich die Greuel der Landsknechte häuften, die Zerstörungskraft der modernen Kampfmittel zunahmen und mit der Demokratisierung des Kriegers in den modernen Volksheeren das Volk auch immer mehr nach einem Ausdruck dafür verlangen konnte, wie sehr es unter den Wirkungen des Krieges leidet. So ziehen sich im 19. Jahrhundert die Darstellungen der Schrecken des Krieges bis in die neusten Erzeugnisse der Kunst hinein.. Welche erschütternden Bilder bot nicht das Grauen des Rückzugs Napoleons aus Rußland. Und von Delacroix' Gemetzel auf Chios führt eine einzige Linie über Wiertz' gemalte Bannflüche gegen Napoleon, Wereschtschagins Schilderung zeitgenössischer Kriegsgreuel zu Käthe Kollwitz' sozialistischen Manifesten gegen den Krieg. In dieser modernen Auffassung des Krieges als Schreckenverbreiters und in der Darstellung von Trauer, Leid, Verzweiflung wird man auch am ehesten bleibende Schöpfungen der heutigen Kriegskunst finden.

Je realistischer und brutaler die Greuel geschildert wurden, die die Not des Krieges verdeutlichen sollten, desto mehr wird man das Gefühl nicht los, daß bei aller ethischen Tendenz seitens des Künstlers, bei allem Abscheu doch auch eine gewisse Grausamkeit dazu gehört, um das in aller Deutlichkeit zu schildern. Vielleicht, daß für eine solche blutrünstige Schilderung der Kriegsgreuel die Künstler des romanischen Kulturkreises besonders vorbereitet waren. Goya entstammt ja dem Lande, in dem das Volk sich heute noch an Stierkämpfen weidet. Dem deutschen Geiste lag eine symbolisch-philosophische Auffassung der Schrecken des Krieges näher, und so erhebt sich gerade in Deutschland die satanische Kampf-Darstellung zu philosophisch-religiöser Symbolik. Das Grelle und

schreiend Grausige der Quälerei von Menschen durch Menschen wird gemildert durch Umbildung der Soldateska zu überirdischen, höllischen Peinigern der Menschheit, und auch der Menschen Leiden werden durch typische Symbole verdeutlicht. Zugleich schwächt sich der anklägerische Fluch gegen Krieg und Kriegsvolk ab zur Resignation in die unabwendbare Notwendigkeit höherer Gewalten und zur Besinnung, ob nicht eigene Schuld oder Lasterhaftigkeit im Krieg ein Strafgericht Gottes zu sehen haben. Statt der revolutionär protestierenden Darstellung haben wir hier die tragische Auffassung des Krieges. Das sind Dürers apokalyptische Reiter. Tod, Hunger, Krieg, Pestilenz, teuflische Gestalten, die Geißeln der Menschheit, reiten über das zu Boden geworfene, in höchster Verzweiflung aufschreiende Volk hinweg. Diese Darstellung verrät die Angste der Menschen von den Gewaltsamkeiten des Krieges in einer Zeit, deren volkstümlich christliches Empfinden die Reformation hervorgebracht hat und bei sich selbst Einkehr hält. Auf dieses Thema greift das 19. Jahrhundert immer wieder zurück, sobald nur eine tragische Weltauffassung sich des Themas „Krieg" bemächtigt. Cornelius variiert Dürers Holzschnitt in seinem ernsten und strengen Karton mit Festhalten des bildnerischen Grundthemas. In Rethels Totentänzen lebt eine ähnliche Empfindung. Böcklin fügt in seinem Alterswerk der Dürerschen und Corneliusschen Darstellung die mystisch zuckende Wirkung der Farben hinzu. Stucks schwülstiges, aber doch packendes Bild des Krieges, auf dem ein nackter Jüngling, das Schwert geschultert, harten Blickes über blühende, am Boden sich zuckend windende Menschenleiber hinwegreitet, Klingers Radierung, auf der ein jugendlicher Heros mit dem Hammer über der Schulter im Vorwärtsschreiten ein junges Weib auf blühender

Wiese, die Psyche, zertritt, oder schließlich Kubins phantastische Darstellung, wie ein behelmter Dämon mit Klumpfüßen auf der Menschheit herumtrampelt, was sind sie alle anderes als Variationen desselben Grundgedankens.

Wie stark aber die Negation des Krieges und die Hervorkehrung seiner Schrecken seit der Herrschaft des christlichen Gedankens dominiert, das zeigt sich in der Tatsache, daß auch alle Renaissancen der Antike die christliche Idee nicht haben überwinden können. Sowohl Stucks wie Klingers Kriegsgötter wetteifern mit der Schönheit des Mars und sind von antiker Körperverherrlichung nicht unberührt geblieben. Aber die Gesamtidee ist doch die, daß der Krieg vernichten muß, vernichten Leben, Schönheit, Kultur. Diese modernen Künstler befinden sich in derselben Situation wie schon seinerzeit Rubens, dieser heidnischste und christlichste Künstler der Barockzeit, dieser Italianist und Nordländer zu gleicher Zeit, der Verherrlicher von Körperkraft, von Kampf und Spannung und ekstatischer Schilderer christlicher Martyrien. In seinem grandiosen Bilde der Pitti-Galerie in Florenz schildert er echt antik Mars und Venus zugleich, den Sieger und des Sieges Preis, schöne Menschen, Triumph des Fleisches und leuchtende Waffen. Aber wie schildert er es! Die Pforten des Janustempels öffnen sich, die kraftvolle Gestalt des Mars stürmt heraus, Schwert und Schild erhoben. Vergebens hängt sich Venus an ihn, ihn mit Liebkosungen zurückzuhalten, vergebens fleht eine gekrönte Gestalt hinter ihm den Himmel um Erbarmen an, das unglückliche Europa. Mars aber wird von der Furie Alekto, die die Brandfackel in der Hand hält und von den Ungeheuern der Pest und Hungersnot begleitet ist, vorwärts getrieben, hinweg über eine Frau mit zerbrochener Laute, die Harmonie, eine

Mutter mit ihrem Kinde, Symbol der Fruchtbarkeit und elterlichen Liebe, und einen Baumeister mit Werkzeugen in der Hand, Symbol der aufbauenden Friedensarbeit. So schön Mars und Venus sind, dargestellt sind doch die Schrecken des Krieges, die antike Figurenkomposition gleitet unbewußt in das christliche Thema der apokalyptischen Reiter hinüber. Das Mittelalter hat über die Antike gesiegt. Von dem monumentum gloriae bleibt nur das memento mori.

Die modernste Entwicklung des Schlachtenbildes haben wir aber doch in einer Reihe von Darstellungen zu sehen, in denen jede Tendenz, sowohl die verherrlichende wie die schmähende, ausgeschaftet ist, und nur die ästhetische Freude am Schauen bunten Lebens den Ton angibt. Hier lösen sich Wucht und Ernst des Kampfbildes in der ästhetischen Vereinigung des Überschauens. Das konnte zunächst noch sich befriedigen am Reichtum der Bewegungen und spannenden Momente genrehaften Geschehens. Je moderner aber die Schlacht ist, je mehr Massen gegeneinander wirken, desto mehr reihen sich Uniformen und Waffen zu lustigem Blinken und Fleckengewirr. Die Massen versinken als farbige Punkte in die Farbentönungen des Bodens, und Himmel und Luft beleben sich mit atmosphärischen Spielen des Pulverdampfes und Staubes, den die Heere aufwirbeln. So wurde aus Not und Tod des Kriegsbildes die heiterste Landschaft und die rein ästhetische Impression geboren. Das ist die Wandlung, die sich in der Renaissance gegenüber dem monumentalen Stil des Mittelalters vollzog. Überhaupt, schon um der Schaulust zu genügen, wird jetzt das Schlachtenbild ein beliebter Gegenstand, und schon bei Uccello zerstreuen sich die Figuren in kleinem Format auf weiter Halde. Das bunte Durcheinander, das Gemenge, die räumliche Weite des

Planes und das zwischen den Leibern hindurchströmende Licht heben uns über Bedeutung der Kämpfer und Anführer hinweg. Prachtvoll ist in Piero della Francescas Fresko in Arezzo, der Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius, die Menge einheitlich zusammengefaßt, und Piken und Fahnen blinken im hellen Licht der Sommerlandschaft im herrlichsten Farbengewoge.

Die letzten Konsequenzen zieht die deutsche Kunst, Altdorfer in seinem reizenden Bilde der Schlacht bei Arbela in der Münchener Pinakothek, wo ähnlich wie in Dürers Kupferstich der großen Kanone das Kriegsvolk im Vordergrunde nur den Auftakt bildet zu einer weiten, hoch von oben gesehenen Landschaft. Dieses Gewimmel gewappneter Reiter, das Geflimmer der Fähnchen und Lanzen ist nicht anders wie das Gewoge von Kornfeldern im Winde, und auch nur das Vorspiel zu den reich aufgelösten Hügelsilhouetten, den zerrissenen Wolken und den zerstrahlenden Lichtern der Ferne — reichstes malerisches Leben in reinster Bildlichkeit.

Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, die diese Tendenzen fortsetzte und in dem atmosphärischen Dunst der Landschaft alles dramatische Geschehen der Schlachten völlig verhüllte und zu Lichteffekten ausnutzte, man denke nur an Wouwermanns berühmten Schimmel, hatte doch mit der allgemeinen Strömung der Barockzeit zu rechnen, im Anschluß an die Renaissance der Antike auch Pathos und Pose den einzelnen Kämpfern mitzuteilen. Besonders französische Einflüsse wirken im 17. und 18. Jahrhundert mit diesen holländischen Tendenzen in den malerischen Schlachtenbildern der Bourgignon, Wouwermann, Huchtenburch zusammen. Am reinsten kam das landschaftlich atmosphärische Darstellen der Holländer in den Seeschlachten zum Ausdruck.

Auch im 19. Jahrhundert, in Bildern von Gros und Delacroix und ihren Nachfolgern, hält sich Frankreich auf der Seite der rhetorischen Feldherrnporträts des 17. Jahrhunderts und zeigt auch im Kriegsbild, wie es trotz aller Revolutionen das große Jahrhundert, seine klassische Epoche, nicht überwunden hat. Ludwig XIV. heißt jetzt Napoleon.

Wieder ist es Deutschland, das die rein landschaftliche Seite der modernsten Gattung von Schlachtenbildern weiterentwickelte. Wilhelm von Kobells Bilder aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts fielen in der Jahrhundertausstellung durch die unendliche Raumweite dunstiger Fernen auf, daß sie wie pantheistische Hymnen romantischer Dichter wirkten. Menzels Schlacht bei Hochkirch, ein Nachtstück und blendendes Schauspiel glutdurchleuchteter Dunkelheiten übertrifft alle holländischen Schlachtenbilder an rein malerischer Stimmung und ist nur mit Rembrandts Nachtwache zu vergleichen, wo ähnlich durch Bewegung im Raum und die einigende Wirkung des Helldunkels die monumentale Bedeutung eines Gruppenbildnisses ganz der ästhetisch malerischen Haltung hat weichen müssen. Wo wir in Deutschland in neuerer Zeit gute Schlachtenbilder finden, da beruht ihr Wert auf der künstlerischen Zusammenfassung des Gesehenen durch Raum und Atmosphäre, auf der Überwindung des Anekdotischen und porträthaft Historischen, auf der Überwindung des Krieges überhaupt. Grade die Entwicklung zur rein ästhetischen Bedeutung des Bildes mußte dahin führen, das historisch Bedeutsame, das nun einmal in jeder Darstellung einer modernen Schlacht steckt, zu vermeiden und allein zeit- und namenlose Gegenstände darzustellen. So dankt vor den Ansprüchen des Impressionismus das Schlachtenbild überhaupt ab, als letzte Konsequenz dieser Entwicklung bleibt

übrig die Darstellung des Schauplatzes der Kämpfe, die reine Landschaft.

Wie verhält sich nun zu diesen Möglichkeiten des Schlachtenbildes der heutige Krieg? Und wie kann sich der Geist des Aufschwunges, der Größe, Opferwilligkeit und das Gefühl nationaler Einheit in seiner Darstellung bewähren.

Da ist ohne Frage, daß eine moderne Schlacht in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutung undarstellbar geworden ist. Jede Darstellung, die uns Soldaten, Stürme, Bewegungen, Geschütze, Schüsse, heroische Akte, Sieger und Besiegte zeigt, muß notwendig Episoden geben, die, mögen sie noch so menschlich erhebend oder erschütternd sein, doch nur winzige Kleinigkeiten, Ausschnitte des ungeheueren Geschehens darstellen, das die moderne Schlacht bedeutet, und um so kleinlicher, je naturgetreuer es ist. Eine malerische Darstellung aber, die ein möglichst großes Schlachtfeld zu überblicken suchte, würde mehr als je alle Schlachtmomente aus den Augen verlieren, und man würde Menschen überhaupt nicht sehen, nur weites Feld, Ruinen, Dämpfe, Wolken, Himmel. Es bleibt auch hier nur die Landschaft unendlicher Weite. Und je feiner ein Künstler, der den Auftrag erhält, uns ein Bild des Krieges zu entwerfen, ein solches Schlachtfeld malerisch auszubilden versteht, um so unwürdiger der großen Zeit wird er uns erscheinen, ein Aesthet und Genießer.

Eher werden wir die anklagenden Stimmen zu würdigen wissen, Darstellungen der Martyrien der Kämpfer und Verwundeten, der Gefangenen und Flüchtlinge. Aber was das Auge dort sieht, ist es ergreifender und anders, als was auch im Frieden an menschlichem Elend zu sehen war für den, der sehen wollte. Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet

waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, läßt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen. Man könnte versuchen, auch dafür Symbole zu suchen, wie jene apokalyptischen Reiter und Kriegsfurien. Wer aber fühlte nicht, daß das für eine Zeit, die an Gott und Teufel in menschlicher Gestalt glaubt, Bedeutung gehabt haben könnte, für uns aber immer nur die einer künstlerisch packenden Erfindung und poetisch tiefer Gedanken. Es ist kein Zufall, daß die modernen symbolistischen Kriegsdarstellungen grade einer sensationslüsternen, nach Nervenreizen gierigen Zeit ihr Dasein verdanken, sowohl Böcklins wie Klingers und Stucks Krieg. Wer von den gegenwärtigen Ereignissen und ihrer Ungeheuerlichkeit wirklich ergriffen ist, und nicht schauen und genießen will, wie er vor dem Kriege geschaut und genossen hat, wird grade solche vermenschlichenden Symbole am wenigsten ertragen können. Als ob sie dies fühlten, bleiben die modernsten expressionistischen Künstler grade in solchen symbolischen Darstellungen möglichst undeutlich, und zeigen in dem Wirrwarr verzerrter Linien mehr die Subjektivität eigener Erregtheit als die Gestalten ihrer Phantasie. Jede deutlich sichtbare Figur müßte doch nur banal wirken. Wie von hier aus der Kunst große Impulse zu teil werden sollten, ist nicht einzusehen. Und schließlich würden solche Darstellungen doch darauf hinauslaufen, zu zeigen, daß grade der Aufschwung der ersten Tage wieder in sich zusammengesunken sei, und statt dessen Niedergeschlagenheit und Kleinmut die Gemüter beherrsche.

So bleibt schließlich nur die heroische Darstellung, Heldenbewunderung und Heldenverehrung. Und wo wäre sie nicht, unaussprechliche Dankbarkeit für die Leistungen

derer im Felde, höchste Bewunderung und Ehrfurcht vor den Lenkern der Geschicke an den Grenzen unseres Vaterlandes.

Aber kann es ein solches Denkmal für diesen Krieg noch geben? Muß es nicht wieder an dem Problem der Masse scheitern? Könnte man sich ein Denkmal vorstellen, in dem jeder einzelne Mann dieser Millionen Streiter in einem heroischen Akt dargestellt wäre? Unmöglich! Das Ergreifende dieses Heldentums beruht ja gerade auf der Anonymität, mit der jeder schweigend seine Pflicht tut. Ein noch so riesenhaftes Denkmal vermöchte nicht jeden einzelnen durch bildliche Auszeichnung zu ehren, ohne durch die Masse die Bedeutung des Einzelnen wieder aufzuheben. Und auch ein Versuch, jedem Einzelnen der Gefallenen sein eigenes Denkmal zu setzen, müßte zu endlosen Wiederholungen oder zu gegenseitiger Überbietung führen und sich immer mehr von der Darstellung des eigentlichen Heroismus dieser Kämpfer, der Disziplin, entfernen.

So blieben denn die Größten als Gegenstand heroisch monumentaler Darstellung, bliebe Hindenburg. Allseitiges Vertrauen, grenzenlose Verehrung des ganzen Volkes kommen der monumentalen Darstellung durch die Kunst entgegen. Was kann demgegenüber die Kunst von sich aus leisten? Sie kann ein Abbild seiner Person geben, ein Porträt, wie deren so viele jetzt umlaufen, mit dem Erfolg, daß es jetzt in jedermanns Stube neben dem der Großmutter hängt, und jeder nun seinem Hindenburg so recht nahe treten kann. Auch das beste Hindenburgbildnis familiarisiert den Mann, aber heroisiert ihn nicht, schafft die Distanz hinweg, die uns von ihm trennt und zu ihm mit Scheu aufblicken läßt. Von seiner überragenden Größe, von der Riesenhaftigkeit seiner Aufgabe und Leistung

vermag es uns nie eine Anschauung zu vermitteln. Wie wollte man diese auch sichtbar machen. Etwa indem man ihn aufs hohe Roß setzt wie in den Feldherrnstatuen der Renaissance, einen Condottieren und Gewaltmenschen oder wohl gar einen Bramarbas. Das ergäbe vielleicht eine schöne Reiterstatue, aber keinen modernen Schlachtenlenker. Oder indem man ihm den Marschallstab in die Hand gibt, und ihn mit befehlender Geste das andrängende Volk in seine Schranken zurückweisen läßt? Das paßt für einen Ludwig XIV., der damit sagt, L'état c'est moi, aber nicht für den Mann höchster Pflichterfüllung. Oder will man ihn, wie Lederer Bismarck, als starren Steinblock auf einen Berg stellen, einen Turm und Grenzpfahl des Landes. Das ergibt wohl ein weithin sichtbares Denkmal im allgemeinen, aber von seiner geschichtlichen Besonderheit verriete es uns nichts. Das kriegerische Tun dieses Mannes ist ja nicht mehr das Stirnerunzeln und Zornessprühen der Augen, nicht mehr das Hauen und Stechen und dem Pferde die Sporen geben, sondern wo man ihn bei der Arbeit sieht, da sieht man ihn am Schreibtisch über Karten gebückt, das Bild eines Gelehrten, oder am Telephon, wie jeder Kaufmann sich porträtieren lassen könnte, oder in der Beratung mit seinem Stabe, wie jeder Leiter eines großen Unternehmens ähnlich dargestellt werden könnte. Niemals gibt das Bild der sichtbaren Person schon eine Vorstellung von der Bedeutung der Sache, an der hier gearbeitet wird. Die Sache löst sich von dem Menschen, das Werk ist größer als die Person und wächst über ihn hinaus.

Das hat man eingesehen, wenn alle verständigen Ratschläge für Kriegerehrungen und Denkmäler darauf hinauslaufen, alle bestimmteren Darstellungen möglichst zu vermeiden, die Menschen beiseite zu lassen und so zurückhaltend als möglich nur schlichte Gedenksteine oder

Gedenkbauten zur Erinnerung bestehen zu lassen. Das moderne Bewußtsein drängt auf einen kühlen Klassizismus oder abstrakten Formalismus hin, aus der Einsicht heraus, daß kein Bild imstande ist, die Bedeutsamkeit dieser Ereignisse so darzustellen, daß die ganze Öffentlichkeit daran teilnimmt und von ihrer Größe überzeugt wird. Ich meine, je künstlerischer und anschaulich befriedigender unsere Kriegerdenkmäler ausfallen werden, um so mehr werden wir uns ihrer freuen, vielleicht auch uns durch sie erheben lassen, aber die Ereignisse darüber vergessen, denen sie dienen sollen. Vielleicht wäre es die letzte Konsequenz dieses Standpunktes, auf öffentliche Denkmäler ganz zu verzichten. Noch immer sind es die schönsten Denkmäler, wo Personen ihren Namen an das Werk, dem sie ihre Hinterlassenschaft gewidmet haben, geknüpft haben. Das Werk ist größer als die Person, das Werk aber kann nicht untergehen, denn es wirkt weiter und mit ihm die Person, die es geschaffen hat.

Uns aber beschäftigt hier noch eine andere Folgerung dieser Einsicht: daß es ungerecht ist, von der Kunst unserer Zeit zu verlangen, daß sie von dem Kriege zu neuer Höhe emporgetragen werde, und daß man sie nicht nach ihrer Haltung gegenüber Aufgaben des Krieges einschätzen darf, deren Lösung im Grunde unmöglich ist. Wir hatten schon einmal — 1870/71 — einen großen Krieg und nationalen Aufschwung, aber eine Kriegskunst, die durch ihre Inhalts- und Geschmacklosigkeit entmutigen mußte, mag man an die Kunst Anton von Werners denken oder an die vielen Kriegerdenkmäler, die unsere kleinsten Orte verunzieren. Die Kunst dieser Zeit dagegen, die in ihrer Größe und Monumentalität der Größe des politischen Geschehens entspricht, ist die der Böcklin, Feuerbach, H. v. Marées, Leibl, Thoma. Keiner von diesen hat Kriegsbilder gemalt,

höchstens Centauren- und Amazonenkämpfe oder sich balgende Buben. Alle aber haben bleibende, allgemeingültige Werke hohen Stiles geschaffen. Wollen wir das Große im künstlerischen Schaffen unserer Tage begreifen, müssen wir auch diesen Krieg mehr als Symptom betrachten denn als Erzeuger und Anreger von Kunst. Und da ist ohne Frage, daß in der Kunst der letzten Jahre schon vor dem Kriege, ja selbst in den so scheinbar widersinnigen Richtungen der Jüngsten der Wille zur Großheit, zur Idealität, zur Allgemeingültigkeit, zum Auftreten in der Öffentlichkeit, zur Denkmalsmäßigkeit und zur Einwirkung auf das Leben durch die Kunst vorhanden war.

In kurzen Zügen sei hier angedeutet, wie sich ganz allgemein dieser heutige Kulturwille kundgegeben hat.

Wir bemerken einen Willen zu allgemeingültiger Lebensform, die die Menschen in einer großen, zentral geordneten Gemeinschaft bindet und ihn über sich erhebt, einen Willen zur Religion. Ein metaphysischer Drang bewegt die neue Jugend, und ein Philosoph unter ihnen, Max Scheler, sieht in dem Papst und der katholischen Kirche allein die Macht, die imstande wäre, Europa zu einer geistigen Gemeinschaft zu einen. Ein Neukatholizismus beherrscht viele selbst der führenden Geister. In den religiösen Bildern folgt die Kunst des Expressionismus dem Zuge der Zeit und versucht, dem Heiligen zu dienen.

Im Impressionismus der 90er Jahre herrschte Anarchie, freies Sichgehenlassen und uneingeschränkter Individualismus. Jetzt sehnt man sich nach einigenden, verpflichtenden Normen des Verkehrs von Menschen zu Menschen und im gemeinsamen Kultus. In der Zeitschrift „Die Tat" stellt Ernst Horneffer die Grundzüge eines neuen zeremoniellen Kultus für die neuen Gemeinschaften auf. Und wenn Alexander von Gleichen-Rußwurm die

Formen der Geselligkeit vergangener Jahrhunderte aufdeckt und mit besonderer Freude bei der galanten Welt des Rokoko verweilt, dann nicht ohne den Wunsch, daß von dieser höfischen Kultur auch auf unsere Zeit wieder ein Abglanz falle. Die bildende Kunst antwortet mit Wandbildern voll rhythmischer Bewegungen, mit parallelen Reihungen zum Reigen verbundener schöner Menschen. Erziehung zur Form durch rhythmische Gymnastik erzeugt ein neues Ideal der Schule, Hellerau, Körperpflege als Pflicht und Kunst soll die Menschen zum Auftreten in der Gemeinschaft ertüchtigen.

Als ein Zeichen, daß man sich wieder ehrfurchtsvoll höheren Mächten verbunden fühlt, wieder von sich zu anderen mit Achtung hinzublicken gelernt hat, kann es gelten, wenn die lyrische Dichtung zurückkehrt zu den feierlich schweren Formen der Ode, der Elegie und des Hymnus', und die Novelle aus dem Leben einfachster Menschen, eines Schutzmannes, eines Kellners, eines Dienstmädchens, ein „höheres" geistiges Dasein im Stil alter Heiligenlegenden formt oder ein Soldatenschicksal mit erzenen Tönen wie alte Heldendichtung ausposaunt. Ich denke an Sternheims Busekow, Napoleon, Meta, an Heinrich Manns Madame Legros, an Klabunds Moreau. Wie ist das verschieden von dem Erhaschen flüchtiger subjektiver Stimmungen im Lyrismus der vorhergehenden Zeit. So verschmäht man in der bildenden Kunst das Tafelbild und seine feine Intimität, verzichtet auf die Zartheiten der Nüance und das Raffinement höchster Kennerschaft. Man strebt zum Denkmal, zum Fresko, zum allgemeingültigen, einfach starken Inhalt und zur grellen, schlagenden Darstellung.

Der Individualismus der 90er Jahre konnte am wenigsten Fühlung gewinnen mit den Gemeinschaftswerten

der Nation und der nationalen Geschichte. Das Historienbild war geradezu der Eckstein, an dem man den Ruhm größter deutscher Künstler wie Menzels zerschellen ließ. Jetzt aber ist es vielleicht nur ein Ausfluß gesteigerter nationaler Empfindung, eines ganz Europa schon vor dem Kriege ergreifenden Nationalismus, daß die Kunst den Weg zum Historienbilde zurückgefunden hat. Denn was sind Hodlers Bilder des Rückzugs von Marignano, des Tell und des Auszugs der Jenaer Studenten zu den Freiheitskriegen anders als geschichtliche und vaterländische Bilder, Monumente. Dieselben, die auf Freitags und Wolffs historische Romane doch nicht nur wegen ihrer geringen Kunst — denn mindestens die Bilder aus der deutschen Vergangenheit sind ausgezeichnete historische Kunst — herabzusehen gelernt hatten, verschlingen jetzt Tycho Brahes Weg zu Gott und fühlen, daß die große Vergangenheit und historische Bedeutung der Hauptperson auch die Handlung dieses Romanes trägt.

Die vorausgehende Generation suchte im Leben und Kunst den Genuß mit allen Sinnen, und die Ausbildung höchster Empfänglichkeit und Hingabe an alle von außen kommenden Reize führte bis zur bewußten Schätzung krankhafter Zustände des Körpers. Jetzt will man den Dingen den Geist der Person aufdrücken, Gesetze geben, zeugen und erzeugen, man will „die Tat". Das führt zu einer Philosophie des Wertens, der schöpferisch gebietenden Persönlichkeit, zur Wissenschaft als geistiger Konstruktion mit der Mathematik als Ideal. Nach neuer Zusammenfassung und Systematik strebt man in den Einzelwissenschaften. Konstruktiv verfährt aber auch die neueste Kunst des Kubismus, die die Natur als verpflichtendes Vorbild ablehnt, weil der Künstler von sich her, aus dem Geist heraus das künstlerische Gebilde frei schaffen soll. Und diesem

Bemühen, nur Geistiges zu geben, jede Spur von Objektivität und Gegenständlichkeit zu verwischen, verdanken wir die Willkürlichkeiten des Futurismus.

Dennoch — trotz alles Idealismus': wo man diesen Äußerungen eines neuen Kulturwillens begegnet, man wird ihrer nie recht froh, wenn man nicht gar von ihnen zurückgestoßen wird. Oft scheint es, als ob gerade in diesem Drange nach Einheit, Ganzheit, Größe sich Widersinn, Willkür und subjektive Anmaßung spreizten. Die Gründe dafür verstehen wir, wenn wir darauf achten, wie eine Richtung dieses neuen Idealismus romantisch sich rückwärts wendet, um in überlieferten, näher oder weiter zurückliegenden Formen solchen Gemeinschaftsgeistes ihr Vorbild zu suchen, im Empirestil, in der Gotik, im antiken Archaismus. Man sieht das Bindende und Einende für die Einzelpersonen in alten Verbänden, mag es sich um mittelalterliches Papstkirchentum, höfische Geselligkeit oder nationales Machtstreben handeln, man kokettiert mit solchen uns fremd gewordenen Lebensformen, ohne es sich deutlich einzugestehen. Es bleibt mehr bei einer ästhetischen Schwärmerei für diese alten Ideale, und man möchte die höchste Freiheit der eigenen Person, das Genialische des frei schaffenden Künstlers damit vereinigen. Daher eine Päpstlichkeit ohne Papst, gesellige Formen ohne höfische Feste, Personenkult ohne Personen, denen er dargebracht wird, Körperkultur ohne echtes Athleten- oder Rittertum, daher all das Konstruierte, Subjektivistische, formal Inhaltslose aller dieser Formen, die früher einen Sinn innerhalb festgefügter Lebensordnung gehabt hatten. Daher heißt der heutigen Aesthetik Abstraktion, was früher Aufbau, Regelung und Zusammenfassung positivster Daseinskräfte war.

Dem steht gegenüber ein anderes modernes Ideal der Gemeinsamkeit, ein soziales, das des Gemeinbesitzes, des Staates als güterschaffender Organisation, der Wissenschaft als Organisation gemeinsamer wissenschaftlicher Arbeit, der Technik und Industrie als einer Vergesellschaftung von Menschen, deren gemeinsamer Inhalt im Sachzusammenhang der Warenproduktion ruht. Hier erhebt sich die Aufgabe, in diesem überpersönlichen Gemeinbesitz die Einheit aufzuweisen oder herzustellen, an die Stelle des Zufalls das System zu setzen, die Sinnlosigkeit der Einzelarbeit durch Offenbarung der großen Zusammenhänge aufzuheben und die Praxis des modernen Lebens mit Idee zu erfüllen.

Hier kann auch die Kunst mithelfen. Sie kann dem sichtbaren Besitz einer Gemeinschaft, den Stätten gemeinschaftlichen Wirkens eine Form aufprägen, die sie als Einheit zu sehen nötigt, kann sie durch ihre innere Logik, Ordnung und Sauberkeit zum Ausdruck einer Notwendigkeit erheben, die der Einzelne als geistiges Wesen achtet und der er sich fürsorgend und dienend unterwirft. In den Spannungen ihrer Kurven, im formalen Ausdruck ihrer Linien, Flächen, Kuben, Farben kann sich die Spannung und Stimmung zweckmäßigen Tuns suggestiv ausdrücken, und so könnte ein solcher Expressionismus uns geradezu nötigen, diesem Tun uns hinzugeben, wie früher die Heiligen der Kultbilder uns durch ihre Ekstase zum Gottesdienste fortrissen. Das sind die modernen Aufgaben des Städtebaues, einer Stadt als wohnlichen Gemeinbesitzes, einer Straße und eines Platzes als einheitlichen Ausdruckes städtischen Verkehrs, das ist die moderne Architektur unserer Warenhäuser, Fabriken, Bahnhöfe. Das ist der Idealismus unserer Künstler, wenn sie sich um eine sinnvolle Gestaltung einer Maschine und eine Veredelung der ein-

fachsten Dinge des praktischen Lebens bemühen, statt auf Ausstellungen mit prunkvollen Bildern zu glänzen. Indem hier abgesehen wird von allem überflüssigen Schmuck, der sich nur auf das Bemühen des Besitzers bezieht, damit sich hervorzutun, und allein die Idee seines Gebrauches in jedem Gegenstand zu logisch zwingender Anschauung gebracht werden soll, wird eine Gemeinsamkeit und Übereinstimmung und in dem gegenseitigen Güteraustausch auch das Gefühl der Zusammengehörigkeit durch Gemeininteressen bedingt, das sich mit der vollständigen Freiheit einer Person gegenüber der anderen verbinden läßt. Was in der Typik der Sprache und der Logik gegenseitiger Mitteilung schon längst als überpersönlicher, sachlicher Zusammenhang die Menschen verknüpfte, das soll sich nun auf alle Dinge und ihren sichtbaren Ausdruck übertragen. Auch ihre Logik und Typik wird zum Ausdruck des Allgemeinbesitzes eines gemeinsam schaffenden Bundes der Menschen, wird zur Lebensform. An die Stelle der autoritativen menschlichen Bindungen tritt die Allgemeingültigkeit der Sachen, die Objektivität. Wie wir diese neue Gemeinschaft nennen werden? Es kann kaum ein Zweifel darüber sein. Es besteht in Deutschland eine Organisation, deren Leistungen man in Frankreich und England nachzuahmen sich bemüht, und die die sinnvolle, typisch ausdrucksvolle Gestaltung unseres werktätigen Lebens zum Ziele hat — der Werkbund. Aber auch dieser Werkbund ist nur eine Seite umfassenderer Bestrebungen. In allem, was wir deutsche Organisation nennen, ist dieser Idealismus der gemeinsamen Arbeit an gemeinsamem Besitze tätig, und steckt eine Idee, die es gilt herauszuholen, sichtbar und denkbar zu machen. Überall ist das Werk größer als die Person, überall bietet sich dem Einzelnen eine Ge-

meinschaft, der er sich anschließen kann, ohne auf seine persönliche Freiheit zu verzichten — ein Werk-Bund.

So als Symptom betrachtet stellt sich uns der Krieg dar als Ausfluß und Ausdruck neuen Gemeinschaftsgeistes. Wo dieser sich als einseitiger personaler Verband im Sinne der Vergangenheit äußert, als religiös-kultische, nationalistisch-völkische und als macht- und ruhmgierige Gemeinschaft, da treibt dieser Geist zum Kriege. Eduard Wechsler in seinem Buche „Die Franzosen und wir" hat überzeugend dargetan, wie die neue Jugend Frankreichs in erhöhtem Nationalismus und überspannter Neukirchlichkeit dem Kriege zugetrieben wurde. Wo aber dieser Gemeinschaftsgeist der Einheit gemeinsamer Zwecke und Pflichten gilt, einem Allgemeinbesitz staatlicher, technischer und wissenschaftlicher Organisation, da erzeugen sie den Wunsch, alle Energie dem Ausbau dieses Allgemeingutes in friedlicher Arbeit zuzuwenden und diese Gemeinschaft universalistisch zu erweitern. Und sie erzeugen den Willen zur Notwehr. Welche dieser beiden Richtungen in dem auf beiden Seiten von Idealismus erfüllten Streben nach übergeordneten Mächten des Lebens die eigentümlich deutsche ist, die religiös-romantische, ritterliche und gesellige, die nationalistische, nach Macht, Ehre und Ruhm für das Ganze und den Einzelnen strebende oder jene andere, die die Person hinter dem Werk, die Bande des Blutes und der Rasse hinter den Aufgaben des Staates, die Rechte und Ansprüche der Person hinter den Pflichten der Organisation zurückstellt, das kann kaum zweifelhaft sein. Deutschland hat seinen Werkbund, Frankreich und England möchten ihn haben, Deutschland ist ein Werkbund, in diesem Zeichen wird es siegen.

Eine Kaisersgeburtstagsrede pflegt an dieser Stelle fortzufahren: Und wem verdanken wir das alles? Aber

auch die Antwort auf diese Frage, welchen Anteil der Kaiser an diesen Strömungen und Errungenschaften der neuesten deutschen Monumentalkunst hat, erfordert, jene beiden Richtungen dieses neuen Geistes ins Auge zu fassen. Nun bedürfen gerade die Personifizierung der staatlichen Einheit in der Person des Monarchen, die Traditionen der erblichen Dynastie auch in der Kunst zeremonieller Formen und repräsentativen Schmuckes. Nie aber standen sich höfischer Geist, monarchisches Regierungssystem und anarchisch-nivellierende Zeittendenz so feindlich gegenüber als in der jüngsten Vergangenheit, sodaß dieser Monarch für seine romantischen Neigungen, der Macht des jungen deutschen Reiches künstlerischen Ausdruck zu verschaffen, keine Künstler fand, in denen das Leben der Zeit gährte und drängte, sondern auf solche angewiesen war, die in bureaukratischer Selbstbescheidung bereit waren, sich mit akademischer Wiederholung abgebrauchter Formeln historischer Kunst zu begnügen. Aber es ist ja nicht üblich, die Person des Herrschers in die Debatte zu ziehen, und wir sind geneigt, auch in diesem Fall diejenigen zur Verantwortung zu ziehen, die berufen oder auserwählt sind, dem Herrscher zu raten, und von denen es schon immer zwei Klassen gab: solche, die sich verpflichtet fühlen, etwas gut zu heißen, weil es von ihrem Herrn befohlen ist, und solche, die sich verpflichtet fühlen, nur das Beste zu raten und dafür einzustehen, um so mehr, je höher derjenige steht, vor dem sie eine Sache zu vertreten haben. Den einen verdanken wir die kühlen und leblosen Bauten des Kaiser-Friedrich-Museums, der Königl. Bibliothek, die aufdringliche und oft naiv-geschmacklose Denkmälerhäufung der Siegesallee, den anderen die Tatsache, daß der Erweiterungsbau der Königl. Museen dem Erbauer des Warenhauses Wertheim, Alfred Messel, übertragen wurde.

Aber garnicht darauf kommt es an, welche Kunst den direkten Anregungen des kaiserlichen Gönners ihr Dasein verdankt, sondern wie in der Person des Herrschers, in dem alle Tendenzen der Zeit sich irgendwie begegnen müssen, sich das Bestimmende und Produktive einer solchen Zeit verkörpert und von ihm aus lebendig wird. Und da denken wir an den Kaiser, der sich zur Großindustrie, zum Großhandel, zur Großschiffahrt und allen treibenden Mächten innerhalb der Organisation des modernen Lebens hingezogen fühlt, wir denken an den Stifter und Förderer der Kaiser-Wilhelms-Gesellschaft, wir denken an den obersten Kriegsherrn, der seinen Ehrgeiz darin suchte, seinem Lande den Frieden für die Entwicklung der sozialisierten Arbeit zu erhalten, wir denken an den sozialen und den Friedens-Kaiser. Nicht der direkte Auftrag an Kunst und Künstler ist entscheidend bei einem modernen Herrscher, sondern sein Verhältnis zu den Strömen des Lebens überhaupt. Gelingt es, diese zu den Quellen ihrer Kraft zurückzuführen, wird auch die moderne deutsche Kunst aus verheißungsvollen Anfängen ihren Weg zur Blüte weiter nehmen. Deshalb drängt sich unsere Empfindung an dem Geburtstage des Kaisers in dem heißen Wunsch zusammen: Möge unserem kaiserlichen Herrn in diesem neuen Jahr seines Lebens durch einen deutschen Sieg die Krönung seiner Friedensbestrebungen beschert sein, damit das deutsche Volk mit seinem Herrscher an der Spitze zurückkehre an die Arbeit des Friedens und sie dort fortsetze, wo es sie notgedrungen hat stehen lassen müssen.

Winckelmann und die kanonische Auffassung der antiken Kunst.

Ohne Mühe würde es möglich sein, eine fast vollständige Entwicklung der neueren Kunst, einschließlich des Mittelalters, an der Hand des Verhältnisses jeweiliger Kunstepochen zur antiken Kunst zu geben. Auch unsere neueste moderne Kunst ist in ihrem Gegensatz zur jüngsten Vergangenheit der Kunst durch ein ganz neues Verhältnis zur Antike charakterisiert. In den Zeiten des Naturalismus und Impressionismus von den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende war die Antike nur das Schreckgespenst alles Akademischen. Das Vornehme, Edle, Formvolle, das man in dem antiken Ideal verkörpert fand, widersprach dem sozialistischen Zug der naturalistischen Kunst. Man wollte Ausdruck, malerisches Leben, aber nicht Haltung und starre Form. Manch derbes Künstlerwort wurde damals gesprochen, um auszudrücken, was Klinger in seinem Christus im Olymp in idealer Weise symbolisieren wollte, den Sieg der Psyche über die körperliche Schönheit, des christlichen Ideals über die Antike.

Heute ist mit einer neuen Formenkunst auch deutlich ein anderes Verhältnis zur Antike zu spüren. Hildebrand, der Klassizist, ist der führende Meister in der jungen Bildhauergeneration geworden, und in Tat und Wort sind er und seine Anhänger bemüht, den Impressionismus zu überwinden. Stärker noch kommt dem modernen Bedürfnis jene Kunst entgegen, die wie die

Maiols in Frankreich mit einem leisen Zug archaischer Strenge die Rückkehr zur Kunst idealer Körperlichkeit begleitet. Überall häufen sich die Zeichen, daß auch im Leben die antike Kalokagathia, Körperschönheit als ethischer Wert, der Aristokratismus vornehmer Haltung, vorbildlich zu werden beginnt, und es ist nur die Notwendigkeit geschichtlicher Entwicklung, daß diese Reform des Körperideals nach den impressionistischen Sinnesräuschen zunächst mit dem Tanz beginnt. In der Malerei aber werden Feuerbach und H. v. Marées, zu dessen Lobe Meier-Gräfe nichts Höheres anzuführen vermag als das Antikische seiner Gestalten, die gültigen Vorbilder, und Hodlers reine Zeichnung nackter Gestalten, das Gleichmaß und die strenge Rhythmik seiner Kompositionen gelten für das Ziel der neuesten Kunst. Man würde sich nicht wundern, wenn plötzlich ein neuer Winckelmann erstände und die Rückkehr zur Antike mit bewegten Worten predigte. Jedenfalls die große Frage: Wie stehen wir zur Antike, was kann sie uns als Führerin sein? tritt unmittelbar an uns heran, und eine andere Frage gewinnt damit Bedeutung: was ist sie früheren Zeiten gewesen, was haben diese durch Nachahmung der Antike gewonnen? Vor allem aber, wie ist das Verhältnis von Kunstproduktion und Kunsttheorie gewesen, wenn jene bewußte Rückkehr zu antiken Idealen einen starken literarischen Ausdruck gewann wie in Winckelmanns Werken?

Und da ergibt sich mit unzweifelhafter Gewißheit, daß, je bewußter die Zeiten sich der Antike zu nähern suchten, und je dringlicher der literarische Weckruf erschallte, um so stärker sich die Zeit vom antiken Ideale entfernte oder eine verderbte Antike oder antikisch stillose Kunst schuf, daß dagegen die Zeiten, in denen eher ein bewußter Gegensatz gegen antike Körperschönheit und Körperkultur bestand,

d. h. die Zeiten höchster christlicher Kunst, im Mittelalter und im Barock, in ihrer Kunstauffassung sich der echten Antike ohne theoretische Voreingenommenheit näherten und Werke nicht nur verwandten Stiles, sondern oft auch gleicher Qualität zu schaffen vermochten.

Das gilt in erster Linie vom Mittelalter. Wenn irgend eine Zeit, so ist diese bislang immer als der Gegensatz zu allem Heidnischen, Weltlichen, Antiken empfunden worden, und sie selber hat diesen Gegensatz des Christentums gegen das Heidentum der Antike mit aller Kraft betont. Die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst aber geht ihre eigenen Wege, um, auf der Höhe angelangt, einen Aspekt zu zeigen, der dem der klassischen Antike überraschend ähnlich ist. Denn wenn wir von antiker Kunst als vorbildlicher Kunst sprechen, dann meinen wir doch jene echt hellenische Kunst, deren Ideal die schöne Körperlichkeit ist, die Harmonie oder der rhythmisch entfaltete Schwung in der äußeren Form wie in der von innen heraus vollzogenen Haltung und Bewegung. Wir wissen heute, daß sich die Antike selber von diesem Ideal in der spätantiken, hellenistischen wie römischen Kunst entfernte und eigentümlich modernen, gleichsam unantiken, naturalistischen und impressionistischen Darstellungen eines malerischen Stiles verfiel. Unter der Antike als Ideal aber verstehen wir immer jene griechische Kunst der edlen Körperkultur, zu ihr sehen wir mit scheuer Bewunderung auf, die spätantike Kultur dagegen, den malerischen Stil verstehen wir durch unsere Kunst, hier fühlen wir uns in unserem Bereich und setzen von uns aus einen Maßstab. Allmählich aber beginnt sich auch die Einsicht durchzuringen, daß jene Statuen der gotischen Dome von Naumburg, Reims, Amiens nicht durch die den Körper verzehrende Spiritualität, nicht durch die

weltabgewandte Seelenhaftigkeit jene Würde und Vornehmheit erhalten haben, durch die sie uns heute wie die ganze mittelalterliche Kunst als Repräsentanten eines hohen Stiles erscheinen. Wie sie durch den Adel ihrer Haltung, das Statuarische ihres Gebarens sich der Statik und Dynamik einer ganz auf Ausdruck körperlicher Funktion ausgehenden Architektur anpassen, das ist dasselbe Gesetz, das in den Metopen und Giebelfüllungen der griechischen Tempel waltete. Neuerdings (u. a. von Vöge und dem Verfasser) ist darauf hingewiesen, daß alle jene rhythmischen Beziehungen der Glieder des Körpers einer griechischen Statue, durch die ein Stehen, Sitzen oder Liegen so harmonisch wird, in den gotischen Plastiken im Verlauf der Faltenzüge und ihrem gegenseitigen Verhältnis zueinander ein Gegenbild findet.

Für die Selbständigkeit dieses Stiles, seine absolute Unabhängigkeit von der Antike spricht vor allem die Art, wie er sich entwickelt hat. Denn wohl lagen antike Ueberreste, besonders in Frankreich, dem Lande der Gotik, überall am Wege. Altchristliche Sarkophage, Elfenbeine übernahmen die Fortführung und örtliche Verbreitung der antiken Tradition. Aber man übersehe nicht: alles das waren Reste der späten, naturalistischen oder den hohen griechischen Stil selber nur nachahmenden und verderbenden Antike. Wie hat man zuweilen den Einfluß dieser antiken Reste überschätzt! Nicht durch sie, sondern trotz ihrer hat sich die romanische Kunst entwickelt und vermöge eigener Kraft die späten, mürben und naturalistischen Elemente der römischen Kunst zu einem streng ornamentalen, gebundenen und hieratischen Stil umgebildet. Und nicht nur, daß dieser strenge archaische Stil zu dem freien, klassischen der Gotik sich entwickelt, sondern als das Erbe der reifen, mürben antiken Welt tritt eine Kunst auf, die

den Grundlagen der antiken Kunst, den ägyptischen, assyrischen und frühgriechischen Schöpfungen verwandt ist und begierig nach Anregungen greift, die, aus dem Orient kommend, den Charakter dieser starren archaischen Kunst bewahrt haben. Nicht nur der Höhepunkt ist der vorbildlichen Antike verwandt, sondern auch die Entwicklung des Mittelalters zu diesem Höhepunkt hin und, wie gezeigt werden könnte, auch die Folgeentwicklung zu dem weicheren und milderen Stil der späteren Gotik, und alles das ohne die Anlehnung an Antikes oder direkt im Widerspruch zu ihr. Wo aber die Kraft nicht ausreichte, den Umbildungsprozeß zu vollziehen und die antiken Anregungen zu überwinden, da blieb eben doch nur eine vergröberte, unselbständige und unfruchtbare Imitationskunst zurück wie in der karolingischen Renaissance oder in der Protorenaissance eines Niccolo Pisano, bei dem römisch antike Köpfe und Posen in unangenehmem Kontrast stehen zu hartem, steinmäßigem Faltenschnitt und archaischer Reliefanordnung übereinandergereihter Figuren. Erst seines Sohnes Giovanni Kunst erhält durch französischen, das Antike überwindenden Import seine hinreißende Zügigkeit. Ja es ist sogar so, daß nicht die Antike die reife romanische und die Gotik vorbereitende Kunst des 12. Jahrhunderts schafft, sondern daß die eigene Entwicklung der mittelalterlichen Kunst von dem ornamentalen Massenstil der romanischen zum funktionellen Gliederstil der gotischen Kunst erst das Verständnis für das Struktive der antiken Bauformen und das Formale antiker Posen eröffnete und damit in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einer verständnisvolleren Uebernahme antiker Formen den Weg bahnte. Trotzdem läßt sich nicht leugnen, daß, wo diese Uebernahme wie in Südfrankreich und in Italien eine wörtliche, imitatorische ist, die Weiterentwicklung zu der

der klassischen Antike geistesverwandten gotischen Kunst unterbrochen wird. Nachdem man aber einmal diese antike, plastische Geistesrichtung des Mittelalters erkannt hatte, ist es nur noch eine Anerkennung des aus eigener Kraft Geleisteten, wenn man die frühe griechische Kunst jetzt aus dem Mittelalter heraus versteht und nun auch von einem griechischen Mittelalter spricht.

Wenn aber die Entwicklungspotenzen nicht in den Anregungen zu suchen sind, die die Trümmer der antiken Welt boten, dann müssen sie gefunden werden in dem geistigen Untergrund der mittelalterlichen Kultur überhaupt. Da aber braucht man nur daran zu denken, wie das spätantike, vergeistigte Christentum im Mittelalter zu einem der Vielgötterei des Heidentums verwandten Heiligenkultus umgewandelt wurde, wie der Logos, das Unsinnliche der Lehre, zur Verbildlichung und Personifizierung drängte, ähnlich der antiken Mythologie und Götterbildnerei, wie die mittelalterliche Kunst genau so Heroenkult ist und deshalb auf das Repräsentative gerichtet wie die antike Plastik. Daß aber diese repräsentative Kunst so sehr in Darstellung des menschlichen Körpers und seiner edlen Haltung auslief, wird durch die dem athletischen Ideal des Griechentums verwandte Gesinnung des Rittertums hinreichend erklärt.

Nun tritt in der Renaissance das Seltsame ein, daß ein neues Geschlecht dieses der Antike geistig verwandte Mittelalter durch die Antike zu überwinden sucht, daß man bewußt die antiken Denkmäler studierte, nachahmte und die Rückkehr zur Antike theoretisch forderte. Und dennoch ist man sich heute darüber einig, daß die Frührenaissance des 15. Jahrhunderts dem plastischen Geiste der Antike in allen Punkten entgegengesetzt war, daß von einer Renaissance der echten Antike nicht die Rede sein

kann, und daß man das Wesen des Quattrocento nicht versteht, wenn man in der Nachahmung antiker Formen das Eigentümliche seiner Kunst sucht. Denn was das Quattrocento in der Kunst suchte, war Natur, Zwanglosigkeit, Ausdruck und Charakter, aber nicht der Zwang der den Körper beherrschenden Form, nicht die äußere Schönheit eurhythmischer Gestalten. In der Architektur herrscht die Fläche, die raumabschließende Wand und die reiche flächenschmückende Dekoration, nicht der strenge, wandauflösende Gliederstil der griechischen und gotischen Architektur. Man spürt überall, wie der Innenraum, das Wohnliche das Ideal dieser Zeit ist, der kaum eine Kirchenfassade hat gelingen wollen, wogegen sie in kleinen Zentralbauten und Sakristeien ihr Bestes gegeben hat. Wie die Skulptur völlig entwurzelt, der Gebundenheit an architektonische Aufgaben enthoben ist und so mit der Malerei wetteifert, so wird auch die Malerei immer mehr die führende Kunst, und Ansätze zur Entwicklung malerischer Aufgaben, wie sie erst in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gelöst sind, — man denke nur an Donatello oder Piero della Francesca —, Aufgaben der Interieurdarstellung, des Helldunkels, der Lichteffekte, und vor allem der Landschaft lassen sich überall verfolgen. Die Antike, die man sich zum Vorbild nahm, konnte deshalb auch nur die sein, die man vorfand, die römische, späte und entartete Antike, ein reiner Dekorationsstil. Wo aber in diesen überresten antike Posen, die selber schon auf einer römischen Renaissance der Antike beruhten, vorbildlich wurden, da wirkten sie nur zerstörend auf die im Grunde naturalistisch und innerlich gerichtete Kunst, ein Produkt von unangenehmer Stillosigkeit ging daraus hervor, wie so oft bei Verrocchio oder Ghirlandajo. Diese absolute Wesensfremdheit gegen-

über der Antike aber bedingte ein neues Verhältnis zur Antike, ein intellektuelles, archäologisches und ein theoretisches Suchen nach mathematischen Formeln für das, was in der Antike und Gotik Tradition, Kultur, Instinkt war, Form und Haltung des Körpers. Am stärksten finden wir alle diese Züge bei Dürer in der Rezeption der Renaissance wieder, sowohl den Widerspruch zwischen einer innerlichen, gemütvollen Kunstrichtung und dem Bemühen, Körperschönheit plastischer Art damit zu verbinden, als auch das heiße Bemühen, auf theoretischem Wege die Formel für das zu finden, was ihm im Grunde fehlte. Gerade Dürer ist Beweis dafür, daß, je bewußter und reflektierter die Hinwendung zur Antike oder einer entsprechenden Formenkunst ist, um so unantiker der Geist.

Was die Antike für die Renaissance leistete, waren lauter negative Dinge. Die antike Götterwelt befreite vom Zwang des christlichen Glaubens, die Formenschönheit des Nackten diente zur Entfesselung heidnischer Lebenslust, die antiken Bauformen halfen die Monumentalität der überlieferten kirchlichen Baukunst überwinden. Keineswegs aber traten an Stelle der entthronten Götter die alten antiken, es blieb bei der Befreiung von Zwang und Form.

Eine neue Epoche setzt erst mit der Hochrenaissance ein, von der ein ununterbrochener Entwicklungsstrom bis hin zum Rokoko führte. Ohne antike Vorbilder hat die Hochrenaissance Gebärden, Haltungen, Formen in ihren Menschen niedergelegt, die der klassischen Antike innerlich verwandt sind und Wölfflins Analyse dieser „klassischen Kunst" recht geben. Vieles ist der hohen mittelalterlichen Kunst verwandt, nur reifer, bewußter, mächtiger, schon mit jenem Zug hin zum Barocken, der auch in den Giebelskulpturen des Parthenon sich findet. Und wie im Mittelalter die Entwicklung dem Aufsteigen der Antike ver-

wandt war, so vollzieht sich jetzt auch der Abstieg zum Barock und Rokoko in einer Weise, die Analogien genug zum Verlauf der antiken Kunstentwicklung bis hin zur raffinierten hellenistischen Kunst bietet.

Diese Entwicklung der Barockkunst mit ihrer Entfaltung aller körperlichen Tugenden, vom Schwung bis zur eleganten Grazie, von der pathetischen Gebärde bis zur salonmäßigen Koketterie ist nicht nur gebunden an die die bürgerliche Bewegung der Renaissance zurückdrängende Aristokratie der großen und kleinen Höfe, einen wiedererwachenden Feudalismus, sondern hält Schritt mit der wiedererstarkenden mittelalterlichen Kirche. Dieser prunkende, dekorative und rauschende Stil plastischer Massen und Kräfte wird der Antike wieder ähnlich in demselben Augenblick, als man anfängt, die weltliche Entartung und heidnische Gesinnung der Renaissance bewußt zu bekämpfen. Die „Gesellschaft Jesu" hilft einen Stil erzeugen, der, innerlich antik gesinnt, auch die Stoffe der antiken Mythologie wie etwas Selbstverständliches zu verwenden vermag. So ist es bei Rubens, so aber auch bei Boucher.

Dieser antik gesinnte Stil geht mit der aristokratischen Gesellschaft, die ihn trug, im 18. Jahrhundert zu Ende. Und in demselben Augenblick steht ein begeisterter Prophet des Altertums auf, der die Kunst retten wollte, indem er sie zu den Quellen alles Schönen, zur Antike zurückführen wollte. Das merkwürdige Problem in Winckelmanns Auftreten ist also, daß er die Ausläufer einer Kunst um sich hatte, die der echten Antike nahe kam, und was er von Antiken kannte, liebte und vorbildlich pries, stand dieser Spätkunst als antikes Rokoko nahe, der Laokoon, Apoll von Belvedere, die Venus von Medici, daß er trotzdem eine Erneuerung der Kunst durch diese Antike

wollte, bewußt forderte und dazu theoretisch sich mit der Antike beschäftigte. Die Entwicklung der deutschen Kunst hat genugsam bewiesen, daß auch in dieser theoretisch begründeten Renaissance der Antike neue Fesseln steckten, die der malerischen Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts hinderlich wurden, daß alle die antiken Werke, die geschaffen wurden, nur frostige, ungeschickte Machwerke waren und im Grunde herzlich unantik in der innersten Gesinnung. Sieht man auf Winckelmanns Geschmack, der Werke vom Rokokocharakter bevorzugt, achtet man darauf, wie er im Preis körperlicher Anmut und Schönheit in der Kunst Ideale ausspricht, die der in seiner Zeit zu Ende gehenden Kunst entsprachen, so müßte es unbegreiflich erscheinen, wie er an den Anfang der Entwicklung einer neuen Kunst und Kultur gestellt werden konnte. Und dennoch hat es damit seine Bewandtnis. Denn das Ästhetisieren und Theoretisieren gegenüber dem Altertum beweist nur, wie es aufgehört hat, im Instinkt gegründet zu sein. So ist Winckelmann nicht Begründer einer neuen antiken Kunst, wohl aber eines verinnerlichten Verhältnisses zum Altertum, eines archäologischen und ästhetischen, und gerade die Forderung, das Altertum nachzuahmen, ist ein Zeichen für die innerliche Lösung von dem, was der antiken Kunst ihren Inhalt gab und produktiv werden konnte. Die Analyse seiner Auffassung vom Altertum führt denn auch auf den Punkt, wo das Altertum wie in der Renaissance des 15. Jahrhunderts als Befreierin auftritt. So verhängnisvoll für die Entwicklung der Kunst die vorbildliche Auffassung der Antike war, gerade in ihr kündigt sich die Wendung zur historischen Auffassung an, wie auch bei Winckelmann selbst den rein programmatischen Schriften die Geschichte des Altertums erst folgte.

Kanonisch freilich bleibt Winckelmanns Lehre vom Altertum auch da. Krasser und deshalb auch jeder innerlich produktiven Kunstrichtung feindlicher ist wohl nie die Vorbildlichkeit der Antike aufgestellt worden als in Winckelmanns Erstlingsschrift von 1755 „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." Später in der Geschichte der Kunst des Altertums leitet er die Verfallsperiode der späteren antiken Kunst daher ab, daß sie Werke des guten Stiles nachahmte. Schwerlich aber würde er sich darin eines Widerspruches zu seiner Grundgesinnung von der absoluten Autorität der antiken Kunst bewußt geworden sein.

Diese kanonische Auffassung der Antike bewirkt, daß der historischen Auffassung der Antike eine Theorie vom Wesen der Schönheit vorausgeht, in deren Besitz die Antike gewesen ist, und von der es nur einen Begriff gibt, der lehrbar sein muß, wenn er als zu befolgende Regel aufgestellt werden soll. Der Gedanke, daß jede Kunst aus ihrer Zeit die produktiven Kräfte schöpft und gewissen in ihrer Zeit angelegten Bedürfnissen entsprechen muß und nur in dieser Entsprechung gewissen allgemeingültigen Bedingungen des Materials oder Formen des Sehens in höherem oder geringerem Maße gehorcht, lag Winckelmann völlig fern. Stellte er sich doch mit der Forderung der Nachahmung der Antike gegen die Kunst seiner Zeit. „Denn was bei Aufklärung des Verstandes und bei Vorteilen der Erziehung an neueren Werken gefällt, wird oft nach erlangter wahrer Kenntnis der Schönheiten des Altertums ekelhaft werden."

Schönheit ist der höchste Endzweck und Mittelpunkt der Kunst, und es gibt nur eine Schönheit. Und nun folgen, wie in jeder rationalistischen, entwurzelten Kunstbestrebung die Bemühungen, das Wesen dieser Schönheit, für die ihm durchaus die plastischen, in Gebärde und Haltung organisch belebten Statuen der Antike vor Augen standen, theoretisch zu fassen. Sie muß lehrbar sein und deshalb etwas Mathematisches. In der Linienschönheit, die doch der körperlichen Kunst so entgegengesetzt ist, sucht auch er den Schlüssel. „Die Linie, die die Schönheit beschreibt, ist elliptisch." Die Ellipse, und nicht der Kreis als Idealform schwebt ihm offenbar deshalb vor, weil in der Ellipse mehr Variationen dieses Themas, mehr Individualisierungsmöglichkeiten liegen. Dann wieder soll die Schönheit liegen in der Einheitlichkeit; „die Form der wahren Schönheit hat nicht unterbrochene Teile." Er denkt dabei an das griechische Profil des absatzlosen Verlaufens der Nase in die Stirn. Metaphysisch begründet er diese Unteilbarkeit als im Wesen Gottes ruhend, dessen Begriff Einheit und Unteilbarkeit sei. Schließlich aber muß er doch verzweifeln, das Wesen der Schönheit logisch zu begreifen. In der Geschichte der Kunst des Altertums resigniert er: denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.

Bei diesem Suchen nach einem lehrbaren Begriff schien ihm die Natur als Gegenstand der künstlerischen Formung ganz zu entschlüpfen. Das Urbild der griechischen Künstler sei eine „bloß im Verstande entworfene geistige Natur" gewesen. Dann gesteht er wohl der Natur zu, daß sie einzelne schöne Teile eines Körpers darzubieten vermöchte, und denkt sich nun die künstlerische Arbeit ganz ratio-

nalistisch als Auswählen der schönen Teile von verschiedenen Naturvorbildern und Zusammenfügen zu einem allseitig schönen Ganzen. „Dieser Auszug der schönen Formen wurde gleichsam zusammengeschmolzen, und aus diesem Inbegriff entstand wie durch eine neue geistige Zeugung eine edlere Geburt." Zeigt diese von allem ursprünglichen Kunstschaffen am weitesten entfernte Ansicht, wie ihm das unmittelbare Körpergefühl, das der antiken Plastik zugrunde liegt, abhanden gekommen ist, so können auch andernorts geäußerte Ansichten, daß die das Schöne suchende Kunst die Natur reinige und korrigiere, indem sie das Schlechte verstecke und verringere, oder daß zwar das Schöne Pflicht sei, aber es sich doch zuweilen in der Natur fände, nichts daran ändern, daß die neue Hingabe der kommenden Zeit an die Natur ihm noch absolut fremd war. Zu dem letzteren Zugeständnis hatte ihn der Verkehr mit schönen Jünglingen in Italien gebracht. Immer ist doch ideale menschliche Schönheit im Sinne der von der Renaissance sich ableitenden Kunst auch noch für ihn das Selbstverständliche.

Zuweilen scheint es freilich, als solle etwas Neues, Verinnerlichtes, und die Natur im Menschen Enthüllendes neben die schöne Form treten, der Ausdruck. Ausdruck aber ist bei Winckelmann nicht formzerstörendes Gefühl, sondern innere Herrschaft des Menschen über sich selbst, Ausdruck ist Beherrschung des Gefühls. Der Ausdruck wurde der Schönheit bei den Alten „gleichsam zugewägt". „Die Schönheit war bei den alten Künstlern die Zunge an der Wage des Ausdrucks." Nichts ist bezeichnender für Winckelmanns Schönheitskanon als oberstes Gesetz des Ausdrucks als jene sophistische Deutung der Niobiden, bei denen der höchste Ausdruck doch mit der Erhaltung der Form sich zusammenfinden könne, weil im höchsten Affekt

des Schreckens das Antlitz versteinert, und indem jeder Ausdruck aus dem Gesicht entweicht, die reine Form übrig bleibt. So deckt sich der Ausdruck mit den Pflichten der gesellschaftlichen Konvention. „Stand und Gebärden an den alten Figuren sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erwecken und fordern kann, und der vor Augen weiser Männer auftritt; ihre Bewegung hat den notwendigen Grund des Wirkens in sich, wie durch ein flüssiges, feines Geblüt und mit einem sittsamen Geiste zu geschehen pflegt." „Die Alten waren dergestalt auf den höchsten Wohlstand bedacht, daß nicht leicht Figuren mit einem Beine über das andere geschlagen stehen." Hier rührt Winckelmann wirklich an den Lebensnerv der antiken wie mittelalterlichen Kunst, einer Kunst, deren plastische Gestalten einer aristokratischen Lebensverfassung hinreichend entsprachen. Aber war das nicht auch in der Geschmackskultur seiner Zeit, im Rokoko, bis zum gewissen Grade Gesetz! „Berühmte Männer und regierende Personen sind in einer würdigen Fassung vorgestellt und wie dieselben in einer würdigen Fassung vor der Welt erscheinen würden". So sagt Winckelmann von der antiken Kunst. Aber auf welche Kunst träfe das mehr zu als auf die französische Hofkunst, deren höchstes und fast ausschließliches Bestreben darin aufging, regierende Personen in einer würdigen Fassung der Welt vorzustellen und sie repräsentieren zu lassen. Ist also nicht Winckelmann ganz im Geschmack des ancien régime befangen? Und doch warum die heftige Opposition gegen diese Kunst!

Und hier scheint nun das berühmte Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe die Lösung des Rätsels zu bringen, und so hat Winckelmann wohl auf Goethe hauptsächlich gewirkt. Mochte Winckelmann auch keinen Schritt in eine gänzlich veränderte modernere Kunst-

auffassung, die an der Natur orientiert war, hineintun, darin konnte doch seiner Zeit gegenüber etwas völlig Neues und Reformatorisches liegen, daß er sich gegen den bewegten, kapriziösen und extravaganten Stil des Rokoko wandte. Ein ähnliches Bedürfnis nach Ruhe und Stille lag ja auch in der Entwicklung der Kunst vom Rokoko zum Stil Louis XVI. So würde also Winckelmann alles Kleinliche, Flüchtige seiner Zeit resolut abgeworfen und den Ernst einer großen Aufgaben zustrebenden neuen Generation des 18. Jahrhunderts in dem Verlangen nach einer ruhigen, abgeklärten, großen Kunst zusammengefaßt haben. Er hätte die entartete Kunst seiner Zeit wieder auf die Höhe klassisch reiner Gesinnung geführt und könnte so auch der Vater jener großen Epoche, die wir die klassische in der deutschen Literatur nennen, heißen. Und doch scheint es nur so. Wenn auch zu verstehen ist, daß ihm Michel Angelo, der Vater des Barock, zu gewaltig und gewaltsam ist, es muß doch befremden, wenn er ihm vorwirft, daß in ihm das sanfte Gefühl der Schönheit nicht zur Reife gekommen sei. „In der Bildhauerei hat die Nachahmung eines einzigen großen Mannes, des Michel Angelo, die Künstler von dem Altertum und von der Kenntnis der Grazie entfernt." Danach ist also die sanfte, und nicht die strenge Schönheit das höchste Ziel der Kunst, und nicht Schönheit, sondern Grazie. Tatsächlich hat Winckelmann einen besonderen Traktat „Von der Grazie in den Werken der Kunst" (1760) verfaßt. In der Geschichte der Kunst des Altertums, die ganz unter dem kanonischen Gesichtspunkt steht eines absoluten Höhepunktes, zu dem es einen Aufstieg gibt, und nach ihm einen Verfall, scheidet Winckelmann eine Periode des älteren, gradlinigen, herben Stiles, der zur strengen Richtigkeit führte, einen hohen Stil, mit einer geraden und eckigen Zeich-

nung, einer gewissen Härte, die wir plastische Bestimmtheit nennen würden, einen schönen Stil, dessen vornehmste Eigenschaft die Grazie ist, und wo alles Eckige vermieden ist, schließlich den Stil der Nachahmer, die Verfallzeit. Winckelmann fühlte wohl, wie das Regelhafte, das die Schönheit haben sollte, die Größe und Einfalt mehr in dem herberen Stil der hohen Kunst zu suchen sei als in der schönen, die voller Grazie ist. Aber sein Herz ist doch bei der letzteren. Sie verhalten sich zueinander, meint er, wie das Gesetz und seine Anwendung, bei der es gemildert, den Verhältnissen angepaßt werden muß. Damit aber die Grazie recht behält, muß auch der hohe Stil Grazie haben. Es gibt eben zwei Arten von Grazie: „die Grazie des Phidias und seiner Zeitgenossen ist wie die himmlische Venus, von der Harmonie gebildet, beständig und unveränderlich. Eine Gesellin aller Götter scheint sie sich selbst genügsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen." „Die andere Grazie dagegen ist mehr der Materie unterworfen, eine Tochter der Zeit.... Die Künstler des schönen Stiles gesellten mit der ersten und höchsten Grazie die zweite, und so wie Homers Juno den Gürtel der Venus nahm, um dem Juppiter gefälliger und liebenswürdiger zu erscheinen, so suchen diese Meister die hohe Schönheit mit einem sinnlichen Reiz zu begleiten, und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen." Wenn aber von der Grazie allein die Rede ist, dann ist sie „fern vom Zwange", „auf den rechten Grad der Leichtigkeit" kommt es an. Also Eigenschaften, wie man sie jeder Rokokoschönen zutrauen würde. „Wie wir die Grazien gekleidet sehen möchten?" fragt Winckelmann und antwortet: „Man würde sie nicht in Galakleidern, sondern wie eine Schönheit, die man liebte, im

leichten Ueberwurf — kürzlich aus dem Bett erhoben — zu sehen wünschen." Wieder steigen einem sofort Rokokobilder vor den Augen auf. Michel Angelo hat sie nicht erlangt, über die Werke des Altertums aber hat sie sich allgemein ergossen. Was ihn also an Michel Angelo abstieß, konnte nicht das Unruhige und Bewegte sein, es mußte die Großartigkeit, die Erhabenheit seines Stiles sein, die dem zierlichen Rokokogeschmack zuwiderlief. Wie hätte ihm sonst der Laokoon ein Werk aller Welt zum Wunder sein können. Alle Werke, die er preist, die für ihn das Höchste in der Kunst bedeuteten, haben etwas von der Leichtigkeit oder Beweglichkeit des Rokokos. Schon der Apoll von Belvedere, an dem er den Schritt rühmt, der gleichsam schwebt, ohne die Erde mit den Fußsohlen zu berühren, die Diana von Versailles, die leichthinschreitende, die Venus von Medici, der er direkt Galanterien sagt, und der sich doch eine Diana Bouchers an Grazie und Koketterie zur Seite stellen könnte.

So bedeutet der Ausdruck „edle Einfalt, stille Größe" weniger die Rückkehr zur großen, erhabenen klassischen Kunst als etwas Negatives, Abstraktes, jene Lösung schließlich von dem, was der antiken Kunst und der ihr verwandten des Mittelalters und der Barockzeit den Inhalt gab. Es blieb zurück eine Form ohne Inhalt. Was an der Antike im Gegensatz zur Kunst seiner Zeit Winckelmann begeisterte, war die Abstraktheit der Form, die Fremdheit des Inhalts, der ihn hier nichts mehr anging, aber in den Werken seiner Zeit ihn irgendwie betraf. Die Statuen in den Gärten und zeitgenössischen Palästen, die Bilder frivolen Inhalts in den Sälen und Boudoirs, sie richteten sich an eine bestimmte Form der Geselligkeit einer raffinierten Aristokratie, die repräsentativen Figuren der höfischen Porträte wollten irgendwie als bekannte Persönlich-

keiten respektiert werden, die Heiligenbilder verlangten eine gewisse Art des zeremoniellen Kultus, dem ihre Gebärden angepaßt waren. Trotzdem Winckelmann, um nach Italien kommen zu können, zum katholischen Glauben übergetreten war, war ihm alles das offenbar völlig fremd. Darin war er nicht nur Norddeutscher, sondern auch der Sohn einer neuen Zeit. In der Antike fiel das alles fort. Sie war Form ohne Inhalt, oder wenigstens der Inhalt war nur theoretisch gegenwärtig, nicht mehr unmittelbar lebendig. So war die Rückkehr zur Antike in der Tat eine Befreiung, die es erlaubte, den traditionellen Geschmack in der Kunst noch so lange festzuhalten, bis neue Inhalte neue Formen geschaffen hatten. So ist eine wenig beachtete, aber für Winckelmanns Verständnis hochbedeutsame Stelle zu verstehen. „Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen sind der ewige und fast einzige Vorwurf der neueren Maler seit einigen Jahrhunderten. Man hat sie auf tausenderlei Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Ekel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß." Dem liegt die tiefere Einsicht zugrunde, daß die der gesellschaftlichen Konvention dienende Form — die Kunst des Geschmackes, der Schicklichkeit, der Gebärde — auch konventionelle Inhalte verwendet und auf Tradition gegründet ist, aber es fehlt noch die andere höhere Einsicht, daß mit der Sprengung dieser gesellschaftlichen Konventionen nun auch eine ganz andere Hingabe an die Natur, an unmittelbare Beziehungen des Gefühls zur Umwelt in die Kunst einziehen mußte. Hier bereitet Winckelmann Lessing und den Sturm und Drang nur vor, er selbst dringt mit seinem Negativismus nur bis zur reinen abstrakten Form vor. So muß man denn neben die wunderbar einprägsame, feierliche Formulierung der edlen

Einfalt und stillen Größe jene andere von der „Unbezeichnung" des Schönen halten, „eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemütes oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen Teilen geläutert ist."

Es ist klar, daß aus dieser Negation keine fruchtbare Kunst hervorgehen konnte, und daß der Klassizismus des 18. Jahrhunderts auch eine Kunst ohne Inhalt werden mußte. Die Art, wie Winckelmann für diese rein formale Kunst einen neuen Inhalt suchte, ist bezeichnend für die absolute Regierung des Lebens, das in der antiken Kunst sich eine Form geschaffen hatte. Verstandesmäßig sollten die Künstler eine Beziehung in ihren Werken niederlegen, die zu einem Rätselraten hätte führen müssen. „Derjenige Maler, der weiter denkt, als seine Palette reicht, wünscht einen gelehrten Vorrat zu haben, wohin er gehen und bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind, nehmen könnte." Das ist Winckelmanns abstruser und doch notwendig aus seiner ganzen Kunstanschauung hervorgehender „Versuch einer Allegorie". Als Beispiel, wie ein Ornament in Beziehung zu dem Zweck des geschmückten Gegenstandes treten könnte, führt er einen Kranz von Oliven um eine Oellampe an. Auch die Darstellungsweise selbst könnte allegorisch sein, wenn die Zeichnung des Flußgottes Eurotas „flüssige Umrisse" zeige. Wenn Herkules mit einer Hydra von Eisen dargestellt sei, so sei das eine Anspielung auf die harten Arbeiten des Heros. Juppiter dunkelfarbig dargestellt,

weise auf die blitzschwangere Gewitterluft hin. Mit Recht bemerkt Wilhelm Schlegel dazu: „Zuweilen sollte man denken, es sei ihm nicht um Vorschläge für die Kunst zu tun, sondern um Erfindung einer neuen Hieroglyphenschrift; und einige Male wird man sogar an die abgeschmackten Rebus erinnert.“ Die Richtung, die die Kunst später bei Carstens nahm, der in Allegorien der Nacht, ja schließlich selbst von Raum und Zeit nach Kant, diese Intellektualisierung der ursprünglich ganz ungeistigen, körperlichen griechischen Kunst weiterführte, knüpft an Winckelmanns negative Auffassung der Antike an. Merkwürdig ist, daß sich Winckelmann bewußt war, daß die Inhalte der antiken Kunst im Altertum selbst eine unmittelbare gegenständliche Bedeutung hatten. „Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Altertum, wo die Allegorie auf die Religion gebaut und mit derselben verknüpft war.“ Aber die Konsequenz zieht er nicht, daß, wenn die Verknüpfung mit der Religion aufgegeben ist, auch die Form ihre Bedeutung verloren hat, oder daß die der Antike gleichwertige Kunst die christliche Kunst des Barock und seiner Zeit sein mußte.

Viel bedeutsamer aber ist eine andere Art, mit der Winckelmannn der fremd gewordenen antiken Kunst, der leeren Form einen Inhalt gibt. Es ist dies die Interpretation der Kunstwerke durch eine reiche, blühende Sprache, die Belebung der Form durch reiche, poetische Bilder. Hier ist er wahrhaft schöpferisch und Begründer einer neuen verinnerlichten Hingabe an die Werke, die, losgelöst von dem geselligen Lebenshintergrunde oder der religiösen Bestimmung, nun rein ästhetisch in schwärmerischer Hingabe betrachtet wurden. Was in dem neuen, sentimentalen Naturgefühl der Wertherzeit zum Ausdruck kam, jene romantische Hingabe an die Natur, in die man hin-

einlegte, was man aus ihr empfangen wollte, das beherrscht schon die Interpretation der antiken Werke in Winckelmanns leidenschaftlicher Sprache. Er ist nicht mehr der Kenner alten Stiles, der weiß, wie man sich benehmen muß und deshalb auch bei einer Statue zu beurteilen vermag, ob sie gut ponderiert ist, oder sich auf Frauenschönheit auch in Bildern versteht. Er ist der Enthusiast, der von der Kunst große, reiche Erlebnisse haben will. Aesthetischer Genuß an Stelle geselliger Vergnügungen und sportlicher Freuden, ästhetische Ergriffenheit, an Stelle bloß dekorativer Schmückung des Daseins, das sind die neuen Werte, die Winckelmanns Bedeutung ausmachen. Und je weniger unmittelbar die Antiken in ihrem Inhalt auf ihn wirkten, um so mehr wurde er gereizt, sie mit Leben von innen heraus, durch Interpretation zu erfüllen. Es ist modern, wenn er die Muskulatur des Herkules vergleicht mit dem Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben und in einer sanften, abwechselnden Schwebung, die mediceische Venus mit einer Rose, die nach einer schönen Morgenröte beim Aufgang der Sonne aufbricht und die aus dem Alter tritt, welches, wie Früchte vor der völligen Reife, hart und herblich ist, wie selbst ihr Busen meldet, welcher schon ausgebreiteter ist als an zarten Mädchen. Ein modernes, poetisches Naturgefühl ist die Grundlage dieser Interpretation der Antike durch einen Theoretiker, der alle Natur verachtet.

Man könnte ihn den Vater der modernen Einfühlungstheorie nennen, deren Wesen es ja auch ist, abstrakten Formen, Linien, Proportionen durch poetische Interpretation reicher Bewegungsvorgänge, die in ihnen symbolisiert seien, ästhetisch bedeutsam zu gestalten. Ihren Wert hat diese Interpretation immer in sich als literarisch-poetisches Produkt. In ihrem Einfluß auf die Kunst-

produktion ist sie so verhängnisvoll wie die ganze kanonische Auffassung der Antike, da sie das Abstrakte und Leere rechtfertigt und keinen Maßstab für Qualität liefert, und im Gegenteil das Wertlose am stärksten zur sprachlichen Poetisierung reizt. Auch als ästhetische Erklärung der Kunstwerke ist diese Interpretation irreführend. Nicht im Verhältnis zu der Kunst, an der sie sich betätigt, sondern als gleichwertig neben einer neuen, reiche und starke Erlebnisse gestaltenden naturalistischen Kunst ist sie einzuschätzen.

Aber wohl hat sie in einer anderen Richtung hin fördernd gewirkt. Indem so die Interpretation in berauschender Sprache sich die einzelnen Formen des Kunstwerkes lebendig machte, bereitete sie die eingehende wissenschaftliche Analyse und Vergleichung des Kunstwerkes vor. Setzt eine historische Betrachtung an sich schon eine Lockerung des unmittelbaren Verhältnisses zu dem Gegenstand dieser Betrachtung voraus, so ist andererseits die Begeisterung, den die Einfühlung in den fremd gewordenen Gegenstand verschafft, ein mächtiges Vehikel für das historische Interesse geworden. So ist Winckelmann der Vater der modernen Altertumswissenschaft geworden. Nicht in den Resultaten seiner ganz auf einen kanonischen Begriff aufgebauten Theorie von den Epochen des Altertums, nicht in der Einschätzung spätantiker Kunstwerke als klassischer Produkte sind seine Leistungen zu suchen, sondern in der Gesinnung, die zu dem Inhalt der antiken Kunst nur ein theoretisches, verstandesmäßiges Verhältnis hatte, zu der Form aber ein unantikes, sentimentales und modern ästhetisches. Und so erleben wir, daß eine ganz auf kanonische Vorbildlichkeit der Antike gegründete Lehre das wahrhaft Antike negiert, und ihre Bedeutung in der Eröffnung eines ganz neuen, dem kanonischen entgegengesetzten Verhält-

nisses zu ihr hat, der individuellen gefühlsmäßigen Interpretation sowohl wie der historischen Auffassung. Und man begreift nun, wie bei Winckelmann die bewußte Forderung der Nachahmung der Antike und die Aufstellung eines antiken Schönheitskanons nur ein Symptom für den Verfall einer Kunstrichtung ist, die der Antike verwandt war. Es brauchten nur die archäologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts zu kommen, um Schritt für Schritt die durch Winckelmann inaugurierte historische Auffassung an Stelle der kanonischen zu setzen und mit Hilfe der ästhetischen Einfühlung jede Epoche der antiken Kunst als eine in sich berechtigte zu verstehen und zu genießen. Nicht in dem Was seiner Lehre, sondern in dem Wie liegt Winckelmanns Bedeutung. Nicht, daß er die Antike als Vorbild pries, ist sein Verdienst, sondern die eigentümlich unantike, sentimentale Gesinnung, mit der er sie umfaßte, konnte allein fruchtbar werden im Aufbau der modernen Kultur. Wenn wir deshalb heute in der Kunst zu antiken Vorbildern zurückstreben, so bleibt die Frage noch offen, ob sich nicht in dieser Renaissance der Antike auch die Züge des modernen Geistes, die der Antike widerstreben, erst recht bloßstellen werden, und ob sich nicht in der Gesuchtheit verrenkter Posen, verzerrter Gestalten dieselbe Notwendigkeit kundgibt, für den verlorenen Inhalt dieser Formen ähnlich einen Interesse erweckenden Gegenstand zu finden, wie ihn Winckelmann in der Allegorie finden wollte. Winckelmanns Wirkung lehrt deutlich genug, daß das moderne Verhältnis zur Antike auf anderen Gebieten liegt als dem produktiver Kunstübung.

Intime Kunst und bürgerliche Kultur.

Bislang sind Kunstgesetze fast ausschließlich an den Hervorbringungen der idealen und monumentalen Kunst untersucht und aufgestellt worden, und erst neuerdings ist das „Problem der Form" in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt worden und hat zusammen mit der „klassizistischen Kunst", aus der es herausgewachsen ist, eine überaus starke Wirkung gehabt — und zwar, was um so merkwürdiger ist, inmitten einer Zeitströmung, die die Formlosigkeit und Formauflösung mit allen Mitteln zu betreiben sucht. Alles aber, was sich im Gegensatz zu dem Problem der Form aus neueren Kunstbestrebungen ergab, faßte sich in dem einen Problem des „Malerischen" zusammen, dessen Wesen nun mehr oder minder durch rein technische Merkmale erfaßt werden sollte, so daß der Begriff immer äußerlich und unfruchtbar blieb. Der Versuch, den der Verfasser selbst unternommen hatte, in einer bestimmten Technik, der impressionistischen, nur eine Seite eines viel weiter reichenden, ja über die Anschaulichkeit der bildenden Kunst in die allgemeinsten Weltanschauungsfragen hineinreichenden Kulturphänomens zu sehen, begegnet immer wieder von zünftiger Seite her dem Einwand, daß hier ein fest umrissener technischer Begriff durch diese Erweiterung völlig verschwommen gemacht wäre. Tatsächlich ist es aber so, daß ohne die Einfügung in die Gesamtkultur, ohne eine Beziehung des im Bilde Dargestellten zur geistigen Struktur des Beschauers, auf den

das Bild rechnet, der Sinn des Malerischen nie ganz begriffen werden kann.

Der gewöhnlichen Ansicht, daß sich die Entwicklung der Kunst in einer Linie von zeichnerisch plastischer Darstellung zu malerisch flüssiger bewege und damit immer mehr zur Reife einer Darstellung der Dinge, wie wir sie sehen, fortschritte, ist die andere entgegenzustellen, daß ursprünglich und auf große Strecken der Kunstentwicklung hin die Bildwerke gar nicht den Sinn hatten, der Augenfreude und Augenweide zu dienen, sondern daß sie ein Mittel der Repräsentation, der Vergegenwärtigung des Verehrungs- oder auch Verabscheuungswürdigen waren, oder der Erhöhung des Daseins dienten durch den Schmuck festlicher Herren und Damen, die durch ihre Posen und Leibesschönheit die Geselligkeit bereicherten, belebten und vorbildlich wirkten. Diese Kunst war eine öffentliche Angelegenheit, weil sie immer sich an eine Gesellschaft, immer nach außen wandte, war als repräsentative Kunst nur der Darstellung der Personen vorbehalten, die allgegenwärtig sein sollten, um immer Objekt der Verehrung zu sein, als dekorative Kunst der Steigerung des persönlichen Sichgebarens, erziehlich im Sinne des plastischen Vorbildes. So ergab sich sowohl das lebensgroße oder übermenschliche Format und der Zusammenhang mit dem realen Leben durch die Einstellung in die reale Architektur in der Form der Wandbilder oder der Wandplastik, als auch die Idealität des Verehrungs- oder Nachahmungswürdigen und die plastische Körperlichkeit persönlicher Nähe und Gegenwart. Es ist eine durch und durch aristokratische Kunst, Ausdruck einer die Person zur Geltung bringenden, in der Öffentlichkeit wirkenden Kultur, eine ritterliche, höfische, gesellschaftliche Kunst. Das gilt für die mittelalter-

liche Kunst so gut, wie für die des Barock und Rokoko, ja für jede Hof- und gesellschaftliche Kunst noch heute.

Alle haben auch ihre besonderen Bauten, in denen diese Kunst Platz findet. Es dominieren die Kirche und der Palast, Wohnstätten des Verehrungswürdigsten und eine öffentliche Angelegenheit. Eine Wohnhauskultur kennen sie nicht. In Palast und Kirche dominiert die Fassade, die Repräsentation nach außen, und im Palast wird alles Gewicht auf die Repräsentationsräume, Saal und Salon gelegt. In der Wandgestaltung herrscht die Wanddurchbrechung, der wandauflösende Stil, in der Gotik bis zum Rokoko, d. h. die Erweiterung des Raumes zur Öffentlichkeit, im Barock zuweilen so weit getrieben, daß selbst die Innendekoration fassadenartig ausgebildet wird. Die Wandstützen werden selber körperhaft, zu Motiven des Sichhaltens, Sichgraziös-bewegens symbolisierend ausgestaltet, eine Spiegelung des gesellschaftlichen Auftretens, das sich in ihnen bewegt.

Dieser Kunst tritt eine andere gegenüber, der der anschauliche Inhalt des Bildwerkes Selbstzweck ist, eine Bereicherung des Geistes und Gemütes, wo der Mensch sich inmitten der Bildwerke nicht erst recht in Gesellschaft befindet, sondern aus der Realität seines eigenen Umkreises so wie aus jeder menschlichen Gesellschaft herausgerissen wird, der infolgedessen sich auch nicht dem Kunstwerk gegenübergestellt findet als Ergebener dem Höheren oder als Geführter dem Vorbild, sondern der sich vergißt und ganz in das Dargestellte hineinversenkt, sei es rein anschauend, betrachtend oder mitfühlend und fremde Lebenssituationen für eine Weile sich zu eigen machend. Nun könnte es einer solchen Einstellung auch gelingen, die Werke der monumentalen und dekorativ gesellschaftlichen Kunst sich in dieser Weise nacherlebend zu eigen zu machen, aber für den unverbildeten naiven Menschen dieses Typus

bleibt doch meist bestehen, daß die dekorativen Gemälde ihm jetzt leer und kühl erscheinen, die repräsentativen streng, fremd, jede Annäherung abwehrend. So kommt mit der neuen Art, den anschaulichen Gehalt zu erleben, auch ein neuer Inhalt, eine neue Form, die intime Kunst, mit ihrer Darstellung von einfachen, gemütlichen Lebensverhältnissen, mit ihrer Steigerung aller innerlichen und seelischen Momente, mit ihrer Anteilnahme an allem, was nicht Mensch und Gesellschaft ist, an Tier und Pflanze, an Landschaft und Interieur. Oder die das Auge entscheidenden Faktoren von Farbe, Licht und Flächenrhythmen werden zu besonderen Kompositionen, „Symphonien", vereinigt. Es kommt ein neues Format, nicht das lebensgroße der Repräsentation und Dekoration, sondern das kleine, das den Inhalt zu intensiver Überschaubarkeit, zum Sehen „mit einem Blick" zusammendrängt, eine neue Bildform, nicht als Teil der Architektur und des realen Lebens, sondern von diesem durch den Rahmen als fremde, poetische, imaginäre Sphäre getrennt.

Hier ist es nun auch eine andere Menschheit, die diesen neuen Begriff vom Bilde ertragen kann und fordert. Vom Handwerker bis zum Gelehrten hinauf sind es die Menschen, die nicht als Person gelten und in der Öffentlichkeit eine Rolle spielen wollen als befehlende oder im Glanz höfischer Würden sich sonnende Macht- oder Würdenträger, sondern die Werke schaffen und am Werden sachlicher Inhalte interessiert sind, sei es mehr materieller Art, oder mehr geistiger Art wie der Kunst und Wissenschaft, wo der einzelne weder Gelegenheit noch Sinn dafür hat, sich Form und repräsentative Haltung zu geben, und auch die Kunst ihm nicht ein Mittel der Repräsentation ist.

Hier wird denn auch das Haus, die Wohn-, Werk- und Arbeitsstätte die architektonische Aufgabe. Hier verliert

auch der Repräsentationsraum seinen Sinn und führt nur noch in der guten Stube ein sinnloses und lächerliches Dasein. Hier wird das Haus ein Abschluß nach außen, deshalb außen einfach; die abschließende Mauerfläche regiert, der Stil wird geometrisch, zopfig, innen aber sorgt die Tapete für die raumumfangende Fläche, und es hätte keinen Sinn, durch wandöffnende Fresken und gesellschaftschaffende dekorative Figurenbilder den Einsamen, Schaffenden von seiner Tätigkeit abzuziehen und die Welt hereinzulassen, von der er sich erst absichtlich abgeschlossen hat. Wohl aber hat es einen Sinn, daß er, der durch seinen Beruf in eine gleichmäßige, einheitliche Tätigkeit hineingezwungen ist, auch in den flüchtigen Augenblicken des Aufschauens und Ausruhens von der Arbeit ein Erlebnis durch die Augen vermittelt bekommt, das ihn für eine kleine Weile in eine andere Welt versetzt und in tätiger Erholung erfrischt. Hier handelt es sich also nicht um den Gegensatz eines kleinen und großen Stiles, die beide sich desselben Kunstwerkes in mehr oder weniger vollkommener Form bemächtigen, sondern um zwei verschiedene, unvergleichbare Welten. In der intimen Kunst hat Rembrandt unendlich Tiefes und Großes geschaffen, in der monumentalen Michelangelo, aber der Stil des einen ist nicht größer als der des anderen, im innersten Wesen ihrer Kunst sind sie unvergleichbar.

Wir können ziemlich sicher angeben, wo dieser neue Begriff der intimen Kunst zuerst aufgetreten ist und wie er sich entwickelt. Wir finden ihn in der Kunst des Quattrocento, und darin ist das eigentlich Neue, Befreiende der Frührenaissance, oder wie wir sagen möchten, der italienischen Aufklärung beschlossen, verkannt und übersehen einmal durch die Anlehnung an die Antike, deren Wesentlichstes ja gerade repräsentative Kunst ist, und durch die

Entwicklung zur Hochrenaissance und zum Barock hin, wo mit der Gegenreformation alle Elemente dieser intimen, bürgerlichen Kunst verwischt und durch eine neue aristokratische Kunst ersetzt wurden, so daß nun die Frührenaissance nur als Vorstufe für die Hochrenaissance angesehen wurde. Auch die technischen Errungenschaften der Körper- und Raumdarstellung, der Perspektive treffen nicht das Wesen dieser Kunst, denn dieser Elemente bemächtigte sich die repräsentative Kunst des Barock im höchsten Maße. Überall treffen wir vielmehr die Hereinziehung der Natur und außermenschlichen Umgebung ins Bild, die selbständige Behandlung des Interieurs und der Landschaft, die Freude an rein optischen Sensationen von Farbe und Licht und die Umsetzung des repräsentativen und ethisch einwirkenden Andachtsbildes in ein historisches, vergnügendes Geschehen, wo mehr als das, was geschieht, interessiert, wie es aussieht. Alles das aber noch gebunden an das Wandbild im Fresko, gebunden an die alten Themata der kirchlichen und gesellschaftlichen Kunst im Dienste der Kirche, im Auftrage der Höfe und nach Macht und Ansehen ringender Mäcene. Und das ist der eigentliche Grund, warum das Neue dieser italienischen Aufklärung übersehen wird. Die Befreiung war nur eine halbe, es war keine Befreiung der Geister, die die Kunst im Gefolge hatte, es ging keine Reformation voraus, es folgte kein Protestantismus. Die ganz ungeheure Bildfreude der Renaissance und die dadurch bewirkte ungeheure Kunstproduktion ist doch nur ein Zeichen dafür, daß es dem Italiener der Renaissance nach wie vor darauf ankam, auch das Geistige und Innerliche zur Erscheinung zu bringen und in die Öffentlichkeit hinauszustellen. Die Intimität selber mußte sozusagen repräsentieren und sich öffentlich kundgeben. Und das lag im Wesen des Italieners, des Südländers, der in der

Öffentlichkeit sich mit Vorliebe bewegt und immer auf seine Erscheinung hält. Mit den traditionellen Lebensformen der mittelalterlichen Kirche, der öffentlichen Geselligkeit, den Umzügen, Prozessionen und Schaustellungen brach man nicht, so wenig, wie bis heute das Leben des Italieners wirklich verbürgerlicht ist. So kommt es, daß, obwohl im ganzen die nordische Kultur der Zeit viel stärker im Mittelalter verankert ist, doch alle diese intimen Bildmotive, die bürgerlichen Ausdrucksweisen stärker und reiner sich in der nordischen Kunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts verwirklichten als im Süden. Und der Norden hatte seine Reformation und seinen Protestantismus, wenn er auch in weiten Gegenden seiner Geltung die Herrschaft an die vom Süden, Spanien und Italien hinaufdrängende Gegenreformation abtreten mußte.

Dort aber, wo die Wellen der Gegenreformation zerbrachen an dem Widerstand des protestantischen Hollands, dort erlebte auch die intime Kunst des Tafelbildes, des Genres, der Landschaft, des Stillebens und die malerische Auffassung ihre erste Hochblüte und reine Ausprägung, dort auch der Wohnhausbau seine stil- und geschmackvolle Ausbildung, während alle monumentalen Aufgaben, voran der Kirchenbau, verkümmerten. Wenn dennoch Holland nicht für die Entwicklung des bürgerlichen Geisteslebens und der sachlichen Individualkultur die Rolle spielte, die es in der bildenden Kunst gespielt hat, so liegt das daran, daß hier nun in dem Überwiegen der Augenkultur, und innerhalb dieser der rein optischen, der Oberflächenwerte, im Stillebencharakter eine gewisse äußerliche, materielle Lebenshaltung zum Ausdruck kam. Allein Rembrandt bildet hier eine Ausnahme, die ihn über das echt Holländische des Lebens und der Malerei erhebt.

So blieb es noch immer die Aufgabe Deutschlands, nachdem noch einmal in der französischen Kultur des Rokoko aller Glanz der dekorativen und repräsentativen Kunst aufgelebt war und ganz Europa seine Gesetze diktiert hatte, nun von Grund auf geistig die Befreiung von dieser Kultur zu vollziehen, und zwar zunächst in der Weltanschauung und in der Literatur, um so die erste Grundlage für die Entwicklung auch der intimen Kunst zu schaffen. So wurde dann die Entwicklung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert eine fortgesetzte Auseinandersetzung der intimen Kunst mit den Traditionen der Monumentalmalerei, indem erstere Schritt für Schritt der letzteren den Boden abgewann oder sie auf ihr Niveau herabzog und sich annäherte.

Betrachtet man aber so die intime Kunst und das Malerische als einen eng mit der ganzen Lebensverfassung verknüpften Standpunkt den künstlerischen Erzeugnissen gegenüber, dann wird sich auch das Urteil über die Bedeutung der französischen Kunst für die Entwicklung der Malerei verschieben. Es ist kein Zweifel, daß in Fragen des Geschmacks, in Dingen der Erhöhung des Menschen sowohl durch die Schmuckwerte der Farben wie durch Haltung und Bewegung die Franzosen stets Meister waren, aber eben deshalb, weil sie immer das Repräsentative und Dekorative stärker betonten als das Intime, rein Malerische. Man denke nur an die Bedeutung der pathetischen Historie und des Nu au Salon in der französischen Kunst. Dagegen für die Ausbildung der intimen Kunst und die Ausnutzung der Technik für die malerischen Aufgaben hat die deutsche Kunst im Zusammenhang mit der holländischen wohl ihre Bedeutung. Und da die Verinnerlichung und Vergeistigung, die mit der Abwendung von der Gesellschaft und der Hinlenkung auf sachliche Werte

verbunden sind, gerade durch die Sichtbarmachung in der bildenden Kunst in Gefahr sind, nun auch eine sich nach außen wendende Haltung, d. h. repräsentative Pose und Verschönerung anzunehmen, so spricht es vielleicht gerade für die Echtheit und Tiefe der deutschen bürgerlichen Lebensauffassung, daß die bildende Kunst neben Philosophie, Dichtung, Musik immer eine geringere Rolle in der Entwicklung des deutschen Geisteslebens gespielt hat.

Zur neuesten deutschen Kunst.

Als der Verfasser im Jahre 1906 in seinem Buche über den Impressionismus in Leben und Kunst die Möglichkeit, diesen Stil der Kunst einer ganzen Epoche und noch mehr, des ganzen Lebens einer Zeit zu übersehen, daraus herleitete, daß deutlich die Zeichen für ein Ende dieses Stiles sich meldeten und etwas Neues, dem Impressionismus Entgegengesetztes am Werke sei, da war dieses Neue noch völlig unbestimmt. Man sah wohl, ahnte vielmehr, daß es sich vorbereitete, aber niemand konnte sagen, wohin der Weg ging. Heute liegt auch dieser Weg schon übersehbar vor uns, in Schlagworten hat sich das neue Kunst- und Kulturwollen eine Formel gegeben, und die Überwindung des Impressionismus in die Worte Expressionismus, Kubismus, Futurismus zusammengefaßt.

War im Impressionismus das Ziel Auflösung aller Konturen im verschwommenen und flüchtigen Anblick, ein Schwelgen in unfaßbaren Medien von Atmosphäre und farbigem Dunst, so gewinnen jetzt feste Kontur und Linie, begrenzte Fläche und Zeichnung ihre Bedeutung zurück. Suchte der Impressionismus die höchste Vielfältigkeit und Unruhe der Dinge, so strebt das neue Bild nach Einfachheit und architektonischer Ruhe, und statt der Verfeinerung und Nuancierung sollen Stärke, Wucht und Größe wirken. Und es ist nicht schwer, auch im Leben dem Kunststreben verwandte Züge aufzuweisen. Herrschte doch im Impressionismus die weitestgehende Isolierung des Individuums, eine Loslösung aus aller Gemeinschaft bis zur theoretisch wie praktisch durchgeführten Anarchie

der Personen und ihrer Triebe und Neigungen. Wer aber fühlte nicht heute und hat nicht auch vor dem Kriege das Bedürfnis nach neuer Gemeinschaftsbildung gefühlt, nach neuer Geselligkeit und neuer Gemeinschaftsreligiosität, nach Formen des Gemeinschaftslebens, nach „Kultus", am stärksten vielleicht in der neuen Jugendbewegung. War dem Impressionismus höchstes Gesetz, alle Sinne und geistigen Fähigkeiten des Individuums zu höchster Aufnahmefähigkeit zu gestalten, so sehr, daß die Krankheit des Körpers als Steigerung der Reizsamkeit begrüßt werden konnte und die Nervosität als ein Glücksfall der Seele, so meldete sich jetzt ein neues Ideal körperlicher Kultur und Gesundheit, eine Erziehung zum Willen, zur Person, und allerorten tauchte die romantische Freude an einfachen Zuständen, am Leben in der Natur, unter Bauern, an einfacher Tracht, an Volkssitten, Volkslied, Volkskunst wieder auf.

Ueberblicken wir alles, so ist kein Zweifel. Ein neues Streben nach Monumentalität regt sich; eine neue monumentale Kunst soll entstehen, eine Kunst, die sich mit der Architektur verschwistern möchte, um die großen Mächte der Gemeinschaft, Religion, vaterländische Geschichte zu gestalten und zu vergegenwärtigen. Wieder fühlt man die Macht der Tradition in monumentalen Aufgaben und knüpft bewußt an die monumentale Kunst der Vergangenheit an, an Gotik und Mittelalter, an primitive und archaische Kunst, an Aegypten und Assyrien.

Einige neuere Publikationen legen Zeugnis ab von diesem Ringen nach großer Form und großem Ausdruck, und es ist nicht zufällig, daß diese Publikationen, in denen junge Kräfte, Neulinge vor die Oeffentlichkeit hintreten, von einer Sorgfalt der Auffassung, Größe des Formats, Kostbarkeit der Erscheinung, kurz von einer Feierlichkeit

und Würde sind, wie sie sonst den großen Künstlern nach ihrem Tode oder, wenn sie den Gipfel bereits erklommen haben, als Ehrengeschenk, als Denkmal gleichsam dargebracht zu werden pflegen. Man denke an das Böcklin-, das Thoma-Werk. Die Werke aber, von denen hier die Rede sein soll, sind weniger bekannten Künstlern gewidmet, Schmid-Reutte, von dem die breitere Oeffentlichkeit erst durch diese schöne Publikation von 32 Zeichnungen und Gemälden einen stärkeren Begriff bekommt,[1]) und da es sich um einen Frühverstorbenen handelt, so gönnte man ihm das Denkmal, das ihm hier von Freundeshand gesetzt ist. In einem Buche „Das neue Bild"[2]), das vom Delphin-Verlag aufs vornehmste ausgestattet ist, auf schönstem klarweißen Papier gedruckt, die Einleitung mit einer monumentalen Antiqua, stellen sich die Künstler der Neuen Münchener Künstlervereinigung vor, Wladimir von Bechtejeff, Erma Barrera-Bossi, Adolf Erbslöh, Pierre Girieud, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Moyssey Kogan, Alexander Mogilewsky, Marianna von Werefkin. Wenn die äußere Form des Auftretens auch den Inhalt zu empfehlen vermöchte, dürften die Künstler dem Verlag äußerst dankbar sein, daß er sie in einer Weise einführt, die auch Widerwillige für sie einnehmen kann. Schließlich liegt in einem stattlichen Heft des Verlages „Der Sturm"[3]) etwas wie das Gesamtwerk eines Künstlers vor uns, den man, nicht nach Jahren, aber nach

---

[1]) Ludwig Schmid-Reutte. 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Mit einem Geleitwort von C. F. Schmitt-Spahn, Maler an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe, und einem Nachruf von Hans Thoma. Verlag von J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart.

[2]) Das neue Bild. Text von Otto Fischer. Delphin-Verlag. 1912. München.

[3]) Kandinsky, 1901—1913. Verlag „Der Sturm", Berlin W 9.

seinem temperamentvollen Eintreten für das Neueste, Verwegenste in der Malerei zu den Jüngsten rechnen möchte.

1. Ludwig Schmid-Reutte.

Im Werdegang dieser neuen deutschen Monumentalkunst gewinnen solche Künstler eine erhöhte Bedeutung, die schon zur Zeit der Hochblüte des Impressionismus eine festere Hand fühlen ließen, die großen Zeichner und Klassiker, denen die impressionistische Auflösung und Luftigkeit nie recht gelingen wollte, und denen infolgedessen auch eine Rolle zu spielen erst vergönnt wurde, als der Impressionismus abgewirtschaftet hatte. Hodler ist das große, leuchtende Beispiel, zum Führer für alle Bestrebungen geworden, die in der festen Modellierung des Körpers, der Strenge der Zeichnung, der großen ausdrucksvollen Gebärde um eine neue monumentale Menschendarstellung ringen. Ihm können wir Schmid-Reutte in der Art seines Schaffens zur Seite stellen. Fast möchten wir sagen, durch Hodler verstehen wir ihn, obwohl Schmid-Reutte in allem der einfachere, schlichtere ist, in Zeichnung wie Farbe. Hodler ist seltsamer, gesuchter, vergeistigter, er ist der Modernere, deshalb Erfolg- und Siegreichere. Und Schmid-Reutte hatte erst angefangen zu wirken, nur gerade sagen können, was er wollte; so ist er bahnbrechend nicht geworden. Geboren als Sohn eines Maurers in Tirol 1863 in Aschau bei Reutte, dem Heimatsort von Lenbachs Vater, wurde er Schüler von Defregger und Löfftz. In München gründete er mit Friedrich Fehr eine Privatschule und wurde einer der erfolgreichsten Lehrer. Aber bereits mit 44 Jahren von unheilbarer Krankheit ergriffen, starb er im Jahre 1909. Schon Bilder aus den 80er Jahren, die aus dem Geiste des Milieurealismus dieser Zeit heraus gemalt sind, ein Interieur mit Kindern, Bauern auf der Wiese

fallen durch die wuchtige Modellierung der Personen auf, mit der die Schummer- und Freilichtstimmung nicht Schritt zu halten vermag. Etwas von Milletscher Größe dringt in diese Genrebilder hinein. Dann aber kommen fast ausschließlich Darstellungen menschlicher Akte von einer unerhörten Wucht des Motivs und Größe der Zeichnung, zugleich aber von einem starken inneren Ausdruck jeder Bewegung. Fast immer ist es ein Zusammenbrechen, gegen das sich ungeheure physische Kräfte stemmen. Selbst Ringer, im rein physischen Kampf dargestellt, nehmen teil an dieser dramatisch-tragischen Situation, sie liegen bereits auf den Knien und spannen uns mit dem Anblick bevorstehenden Zusammenbruchs fest ineinandergekeilter körperlicher Massen. Oft genug wird man an Michelangelo erinnert. Die Betonung der struktiven Formen des Gesichts, die Herausarbeitung des Gerüstes eines Kopfes, die noch spürbar bleibt, wo die Köpfe in helles, zitterndes Sonnenlicht gestellt sind, und die fette Farbe in gebrochenen und gefurchten Pinselstrichen aufgesetzt ist, erheben einige bäuerliche Bildnisse, darunter das seiner Mutter, in das Typisch-Bäuerliche. Sie sind kernig und wuchtig, überzeugend in ihrer Eckigkeit und Knochigkeit.

Das eigentlich Neue aber, das Schmid-Reutte hineinstellt in den Kampf um die neue Kunst: den Kubismus und Expressionismus, bringen erst einige größere Kompositionen aus den letzten Jahren des Künstlers. Denn in all seinen bisherigen Aktdarstellungen und Bildnissen ist wohl Größe, Wucht, aber auch Natur und Beobachtung, ist wohl Ausdruck, aber rein vom Gegenstand aus erzeugt, Einfachheit, aber als Reduktion und summarische Zusammenfassung des Gesehenen. Jetzt aber wird die Vereinfachung abstrakter, bleibt nicht mehr Beobachtung, sondern wird Erzeugung, an die Stelle der Größe des Selbstver-

ständlichen tritt die sakrale Feierlichkeit mathematischer Konstruktion. Die Motive sind oft noch dieselben wie früher, da liegt ein Mann in starrer Gestrecktheit, oder stehen nackte Männer und halten die Glieder gepreßt an sich. Aber wo vorher die Massen sich türmten, die Muskeln schwellten, die Sehnen sich strafften, pressen jetzt die Umrisse die Figuren zu mathematischen Figuren zusammen, man sieht, wie die menschliche Form in ein architektonisches Grundgerüst hineingezwungen wird, aus dem beherrschend große Vertikalen und Horizontalen, die Balken der Komposition, herausragen. Einfachste Grundstellungen der Figuren, das reine en face, das reine Profil, die reine Rückenansicht fügen die Körper zu Flächen, Mauern zusammen, in denen die Grenzen der Hauptteile des Körpers mit linearer Hervorhebung wie Steinfugen eines Gebäudes wirken. Hierzu muß man nun die Zeichnungen sehen, die das, was die farbige malerische Ausführung etwas verwischt, ganz unverhüllt in kräftigen Strichen offenbaren: eine Umsetzung aller lebensvollen plastischen Formen in Flächen mit geometrischen Umrissen, kristallinische Formen auf die Ebene projeziert. Hier begreift man den Sinn des Wortes „Kubismus". Vom Würfel haben wir's gelernt. In dem Bilde „Die Kreuzigung" der Karlsruher Galerie gipfelt diese Kunst. Hier ist nun auch der monumentale Gegenstand, das alte Thema sakraler, kirchlicher Kunst. Und von dem Kreuz mit seinen breiten Flächen, dessen obere das Bild wie ein Architrav den Tempel schließt, nimmt die ganze Komposition ihren Ausgang in strenger Symmetrie der Bildflächen. Und das ist nun bedeutungsvoll, daß man die großen Linien der Komposition erfaßt hat, ehe die Figuren erkannt und gewürdigt sind, daß die Hauptflächen und ihr kleineres Widerspiel, daß Starrheit und Ge-

brochenheit der Linien eher wirken als ihre geistige Ausdeutung durch Figuren, die nur die Belebung rein künstlerischer, ja abstrakter Werte zu sein scheinen. Wir haben die Eindruckskraft des Monumentalen, seine Wucht und Größe, aber nicht großer, würdiger Personen wegen, die wir verehren. Ist doch alles vermieden, uns Christus hier im Bilde religiöser Traditionen erscheinen zu lassen. Er ist ein Jüngling alltäglicher Art, seine Bedeutung gewinnt er aus der der Kunstmittel, Linie und Fläche. Und das bedeutet nun der Expressionismus: nicht, daß wir ausdrucksvolle Subjekte dargestellt sehen, denn das leistete die Kunst des Impressionismus bis zur völligen Auflösung alles Gegenständlichen in lyrische Ekstasen, sondern daß der Ausdruck von Personen und Situationen weg sich auf die Kunstmittel, Linie und Farbe zurückzieht, daß durch deren stark vordringende Wirkung die Personen geradezu in den Hintergrund geschoben werden, und das ganze Bild unpersönlich wird. Die Würde, die sonst die dargestellten Personen im Bilde beanspruchten, empfängt jetzt das Bild selbst. Nicht Ausdruck zu geben ist das Problem, sondern das, was sonst dem Ausdruck am fernsten zu stehen pflegte, Geometrie, Architektonik, Linienhaftigkeit über das Persönliche hinweg zum Träger des Ausdrucks zu machen, das ist die Forderung des Tages. Und so offenbart sich, daß diese neue Monumentalkunst im Grunde doch keine Monumente bauen möchte, denn diese Bilder wollen nicht an jemand erinnern, dem sie huldigen, sie wollen sich nach wie vor selbst genug sein, sie wollen sich auch nicht der Architektur unterwerfen, trotz aller Architektonisierung der Bildfläche, sondern das architektonische Prinzip selbst zum Träger ästhetischer, eindrucksvoller Kräfte machen, sie wollen auch nicht das Geistige des Aufbaues und der mathematischen Konstruktion zu einer völlig objektivierten

logischen Beziehung zusammenfügen, sondern das Bild soll auch hier auf den Schöpfer, den Künstler, den Erfinder hinweisen, was es dadurch tut, daß die Einstellung lebendiger Körper in starre geometrische Systeme niemals ohne Zwang sich vollzieht, sondern immer gesucht, als Willkür oder bewußte Tat des Künstlers erscheint. Trotz aller Monumentalität der Wirkungsmittel, der formalen Werte, es wird weder Monument noch Architektur, es bleibt Wirkungsmittel, Tafelbild.

Schmid-Reuttes Leistung ist es, in diesem Streben so einfach wie möglich zu bleiben und dadurch außerordentlich geschlossen und kräftig zu wirken. Man hat nicht den Eindruck des unerhört Kühnen und Neuen, aber dafür den des Echten und Selbsterarbeiteten. Wenn wir bedenken, daß seine im Geiste des Kubismus gestaltete Kreuzigung bereits 1904 gemalt worden ist, dann drängt sich wohl der Gedanke auf, daß hier etwas Künftiges sehr früh einen reinen, sicheren Ausdruck gefunden hat, möchte man ihn wohl zu den grundlegenden Künstlern unserer neuesten Zeit rechnen. Aber das wenige, was wir von ihm besitzen, erlaubt nur das Urteil, daß er am ehesten verdient, durch eine Publikation wie die vorliegende ausgezeichnet zu werden und weiteren Kreisen das neueste Kunstwollen durch seine ehrliche, empfundene Art zu vermitteln.

2. Das Neue Bild.

Die Künstler, die sich in diesem Bande vereinigt haben, sind von anderem Schlage wie Schmid-Reutte. Das Extravagante bei scheinbarer Strenge, das willkürlich Konstruierte im Anspruch künstlerischer Notwendigkeit und das Exotische im Primitiven springt überall in die Augen. Die Einfachheit des Monumentalen ist hier künstlerisches Raffinement. Gegenüber den Werken Schmid-Reuttes ist

hier mehr Linie statt architektonisierter Masse, es wirkt deshalb auch alles problematischer und prinzipieller. Die Linien selbst aber sind flüssiger, rhythmischer, erfüllt mehr von Wohllaut als von Kraft, mehr von Schwung als von Gehaltenheit. Und doch bleibt keine der Harmonien ungetrübt, keine der Schwingungen ungeknickt, und in diesen Verletzungen des Wohlklingenden liegt schon das eigentlich Expressive. Man ist im Grunde im Inhalt der Bilder frivol, im Sinne etwa jener mythologisierenden höfischen Dekorationskunst des 17. und 18. Jahrhunderts, wo aber auch im heiteren Lebensgenuß durch das vorbildlich Schöne eine gewisse Monumentalität gewahrt blieb. In diesen Bildern aber bewirkt die Entfleischlichung des Sinnlichen durch die Abstraktion, diese Perversion des Uebels in die Keuschheit der Umrißlinie und in die Kühle der klassizistischen oder die kindliche Befangenheit der archaischen Zeichnung einen Eindruck, der aufreizen, peinigen oder auch empören muß. Da ist ein Bild von Paul Girieud, Frauen im Bade, die einen steif, feierlich im Wasser stehend, eine vorn am Strande kniend und leicht erschauernd sich zusammenduckend. Zwei andere liegen sich gegenüber, mit steifer Geberde sich umfangend. Wie ruhig, monumental erscheint zunächst das Bild in seiner klassizistischen Haltung, seiner absichtlich ungeschickten Zeichnung und simplen, dürren Linearität, wie erhaben die junonischen Köpfe der beiden Frauen mit einer an archaische Götterbilder anklingenden Starrheit, wie zurückhaltend und würdig die kühle Farbigkeit großer Flächen. „Auf Lesbos" nennt sich das Bild und enthüllt uns den Sinn der erschauernden Bewegung der Knienden, den Blick der erwartend weit geöffneten Augen der Liegenden, die uns zugekehrt ist, und der anderen, deren starrer Blick über den Leib der Partnerin hingreift. Man kennt Correggios Bild der „Leda mit dem

Schwan", die unverhüllte Darstellung sinnlicher Gefühle, und wird dies Bild nun einfach und unschuldig finden müssen neben dem versteckten Raffinement, das hier kristallisiert ist, Spannungen, wie in künstlich erhärteten Gasen. Das vornehme Bild ist expressiv — aber nicht auch gemein?

Girieud hat auch religiöse Bilder gemalt. Frauen am Grabe, Halbfiguren in starrer Parallelität scharfer Profile, in Gewändern, deren gleichmäßig wiederkehrende Linearität eckig gebrochener Falten mittelalterliche Gewandkunst affektiert und an frühgotische Bildungen erinnert, auch in den Gesichtern mit den geschlitzten Augen. Aber wer denkt an die Kurven und Stäbe gotischer Architekturen, die die Dünne und Gespanntheit der Glieder wie der Falten des Gewandes motivieren, wer an die holdselig jugendlichen Gestalten kluger und törichter Jungfrauen, bei denen alle Eckigkeit und Befangenheit nur die Anstrengung zeigt, sich dem starren, gebundenen Stil des Romanischen zu entwinden, wer denkt daran bei diesen gebrochenen Linien und verzerrten Gesichtern, dieser orientalischen Schlitzäugigkeit, diesen ausgemergelten Köpfen, in denen aszetische Verzehrung sowohl wie Bosheit um ihr weltliches Glück betrogener gealterter Nonnen liegt, und wo die ganze Absichtlichkeit des Künstlers in jeder Linie zutage tritt. Wohl packt uns diese Starrheit, diese Rätselhaftigkeit der Stilisierung, expressiv ist sie. Aber von der schlichten, zarten Kunst unserer frühgotischen Kathedralen und ihrer gläubigen Monumentalität ist diese neue Kunst so verschieden wie ein Zirkus von einer Kirche. Das ist kein Bild für Gläubige, sondern vielleicht so zu empfinden, wie jemand, der sich einen Spaß macht, zur Nachtzeit durchs Schlüsselloch die frommen Exekutionen in einem Kloster zu belauschen, und alles dies ihm Fremde in beängstigende Visionen verzerrt sieht.

In der Einleitung wird von Girieud gesagt: „Die Gebärden haben etwas Träges und Unheimliches, die Augen haben eine tote, hypnotische Starrheit. Alles was Girieud anfaßt, malt er mit gleicher Vollendung und gleicher Sonderbarkeit. Es ist etwas Groteskes und etwas Dämonisches in ihm." Das trifft vollkommen zu. Aber wie ist es möglich, dann fortzufahren: „Am reinsten vielleicht hat er in religiösen Bildern sich ausgesprochen. Hier zeigt sich eine Verwandtschaft mit lang vergangenen Zeiten und der Ernst einer wahrhaft frommen Gesinnung."

Die Kunst Wladimir von Bechtejeffs ist gefälliger, seine Linie zügiger, sein Stil dekorativer. Aber auch ihm ist es nicht zu tun um die Feierlichkeit linienhaft umrissener Figuren in schöner Ordnung. Denn diese Linien stoßen selbstherrlich in das Gefüge des Körpers hinein, drängen sich als breite Ränder vor, biegen sich wie Rohr, dessen Gestänge nur wie zufällig und obenhin menschliche Gestalten in die Lüfte schreibt. Aber es ist auch keineswegs nur Linie, Ornament, das sich durch seine eigene Ordnung rechtfertigt und Formen der Natur nur symbolisch, buchstabierend in sich aufnimmt. Vielmehr ist es wie ein Kampf beider, ein Liniengerüst, das sich gegen die organische Form stemmt, lebendiger Gehalt, der sich gegen die Kristallisation wehrt, und darüber spürbar die Willkür des Künstlers, der sie gegeneinander hetzt und sich an diesem Spiel zu ergötzen scheint. Diese Zeichnung mit der Betonung der Umrisse, den Entgleisungen der Striche, als ob die erregte Hand zu schnell gefahren sei, könnte uns mit der Intensität einer Skizze packen, wo sich das Gerüstmäßige als Entwurf, die Naturwidrigkeiten als Unbekümmertheit um die endgültige Wirkung legitimierten. Aber so ist es nicht gemeint. Hier ist alles bewußte Verzerrung, nicht Erregung ersten Entwurfs. Mit farbigen Flächen von

gobelinhafter Mattheit schwerer Farben erfüllt, wollen die Bilder etwas Ganzes und Fertiges sein und mehr auch als bloße Dekoration, indem die dekorativen Elemente der Linie sich an Leben und Schönheit vergreifen und eine vordringliche, fast drohende Existenz bekommen. Sie werden expressiv.

In dieser Art ist das Bild einer Kurtisane gemalt, wo die nackte Frau auf dem Lager, die Dienerin dahinter, ein Vogel auf einer Stange ihr zu Füßen unschwer das alte Thema von Tizians und Velasquez' Venus, Goyas Maja und Manets Olympia wiedererkennen lassen. Diese Entwicklungsreihe verdeutlicht zugleich die zunehmende Ausschaltung des gegenständlich Reizenden und die Hervorhebung artistischer Werte von Linien und Farben.

Die Suche nach dem Monumentalen des Ausdrucks treibt diese Künstler zur Plastik, und solange der Formalismus dieser Kunst sich beschränkt, dem körperlichen Gebilde eine strengere Symmetrie und festere Begrenztheit der einzelnen Formen mitzuteilen und auf Unterbrechung der Massenteile durch Detailformen zu verzichten, glaubt man diese Kunst in stärkerer Uebereinstimmung mit den Gesetzen des harten und festen Materials der Skulptur und begrüßt wohl auch in Gebilden wie den strengen und doch das Menschliche achtenden Statuen Moyssey Kogans eine Rückkehr unserer Zeit zum echt Plastischen. Wenn diese Vereinfachung der Formen uns dennoch fesselt und nicht öde wird, so konstatieren wir, daß es an einer gewissen übertriebenen Strenge und dadurch bewirkten Herbheit, an einer absichtlichen Ungelenkheit der zur Masse erstarrten Glieder liegt.

Bechtejeff geht auch darin weiter. Die Bronzefigur einer Frau, die die Arme symmetrisch zu den Schultern, von denen der Mantel herabwallt, erhebt, ist von klassischer Rhythmik des Motivs und Durchmodellierung der Formen

wie in griechischen Statuetten strengen Stils. Aber verblüfft schon etwas ein merkwürdiges Mißverhältnis eines kleinen Oberkörpers und winziger Arme zu mächtig sich erhebendem Unterbau, so wächst die Befremdung, wenn ein Hals säulenhaft hoch darüber sich erhebt, auf dem ein kleines archaisches Köpfchen mit in die Länge gezogenen Schlitzaugen sitzt. Es ist, als ob die Teile des Körpers sich noch dehnten und in ihr Maß hineinwachsen sollten, eine peinigende Unruhe kommt in dieses scheinbar strenge Gebilde hinein, der schlitzäugige Kopf streckt sich aus dem gedehnten Hals vor wie der einer züngelnden Giftschlange.

Neben solchen Ausdrucksweisen, denen geistreiches Raffinement und feine Pointierung nicht abzusprechen sind, steht die Steigerung des Monumentalen zum Brutalen, Marktschreierischen, in diesem Bande durch Bilder von Alexej von Jawlensky vertreten. Grelle Farben nebeneinandergesetzt, statt der Linie ein breites Farbenband, das die Formen umschreibt, im Weiß des Auges ein dunkler Klecks, das Ganze breitgequetscht, die Augen schräggestellt, so schielt uns ein Frauenkopf an wie eine getigerte Raubtierfratze, in der Breite und Subjektivität der Mache wie ein Plakat an Jahrmarktsbuden. Die Sensation, zu der hier das Monumentale verarbeitet ist, wird nur schrecklicher dadurch, daß die wohlberechnete Verteilung der Farbmassen jeden Gedanken an die ungeschickte, auf die Massen berechnete Anstreicherei von Jahrmarktsbuden ausschließt. Fratzen, wie sie das Bewußtsein primitiver Völker aus Furcht und Entsetzen vor unbekannten Mächten erzeugt, werden hier für Kulturmenschen eine Sensation für die Nerven: Spiel und Frevel.

Der Unbefangene oder Altmodische wird wohl am stärksten gepackt werden von den Bildern von Marianna v. Werefkin. Hier ist die Vereinheitlichung großer Flächen

und harter Kontraste gebunden an das Motiv einsamer Gegenden, Mondscheinbeleuchtungen und geheimnisvoller Vorgänge. Die Einfachheit macht das Einsame noch kahler und bedrückender, die Leere großer Fläche das Geheimnisvolle noch rätselhafter. Und gewisse Willkürlichkeiten der expressionistischen Zeichnung, das Schwankende und Schattenhafte drückt sich weniger als Subjektivität des Künstlers aus wie als Verstörtheit der Sinne beim Beschauer. Diese Kunst kommt uns näher, weil sie dem Impressionismus verwandter ist, es ist Lyrismus ohne den Formalismus dekorativer und architektonischer Stilmittel, und im Zusammenhang mit jener Stimmungskunst, wie sie der Norweger Munch schon in den neunziger Jahren im unmittelbaren Anschluß an die impressionistische Bewegung brachte.

Ist es Zufall, daß unter den Vertretern der neuesten Kunst, die sich in diesem Bande vereinigt haben, die meisten Ausländer sind? Ist vielleicht das Pointierte, Spielerische, das sich an höchsten Dingen vergreift, etwas dem deutschen Wesen Fremdes? Die beiden Deutschen, Adolf Erbslöh und Alexander Kanoldt treten in einer Einfachheit vor uns, der das Raffinement, damit aber auch mancher Reiz der anderen fehlt. Kanoldt überträgt den Monumentalstil auf Sachen und Dinge. Straßen- und Interieurbilder sind aus einfachen Flächen zusammengesetzt, wie Kinder aus buntem Papier solche Dinge kleben. Aber da schon die dargestellten Gegenstände diese Flächen zeigen und nur durch die Schiefheit und Gewundenheit der Umrißlinien markieren, daß es nicht einfach architektenmäßiges Aufreißen, sondern künstlerische Tat ist, so wird dieser Kubismus des Kubischen etwas trocken und öde, worüber auch weder die Kraft noch der Schmelz der Farbe hinwegzuhelfen vermag. Was in dem begleitenden Text davon gesagt wird: „Hier in dem

engen Beieinander mannigfacher Häuserblöcke, in dem Gedränge von Höfen, Mauern, Gärtchen und öden Plätzen zwischen den Häusern ist etwas von dem unheimlichen Gefühl tiefer Einsamkeit, welches das Wohnen in einer Stadt zuweilen aufweckt", das trifft für die Stimmungsbilder der Werefkin zu. In Kanoldts Bildern dagegen ist mehr Theorie als Stimmung. Erbslöh modelliert seine Figuren in einfacher, der Fläche sich bequemender Pose mit weicher schmelzender Farbe durch und läßt den Personen doch soviel reale Form, daß die Achtung vor dem Objekt noch immer durchblickt.

Der Gesamteindruck, den diese Publikation hinterläßt, ist der einer überaus schätzenswerten Einführung in das Prinzipielle einer neuen Kunst. Vielleicht empfangen sogar die einzelnen Künstler durch die schöne Form des Buches mehr Bedeutung, als man sie ihnen von sich aus zugestehen möchte. Den Eindruck überragender Kräfte wie bei Hodler oder echten, eigenen Strebens wie bei Schmid-Reutte empfängt man bei keinem. In Figurenbildern nähern sich Künstler wie Bechtejeff, Erma Barrera-Bossi, Mogilewsky einander mit nur geringer Variation nach dem Brutalen oder Gefühligen hin oft fast bis zur Identität. So wirkt der Band wie ein besonders schöner Ausstellungskatalog, wo die Jungen mit den Allüren alter Meister auftreten und doch nur als Masse zur Geltung kommen.

3. Kandinsky.

Kandinsky gehört zu den Vertretern der modernsten Kunst, die mit der Feder ebenso wie mit dem Pinsel ihre neuen Prinzipien verfochten haben. Das war in diesem Fall besonders gerechtfertigt, weil das Programm stärker war als die Möglichkeit, es zu realisieren, und so jedes Bild einer Erläuterung bedurfte, durch die es mit einem

an sich vernünftig erscheinenden Kunstwollen in Einklang gebracht werden, und das Sinnlose einen Sinn bekommen sollte. Es geht deshalb auch nicht, einfach mit einer spöttischen Miene an diesen Produkten vorbeizugehen. Es gilt zu begreifen, daß hier eine wie Wahnwitz oder absichtliche Verblüffung sich gebende Kunst aus extremster Ueberspannung eines Prinzips herausgewachsen ist, das als grundlegend für die modernste Kunst anerkannt werden muß. Es ist jene Wendung von dem äußerlich Gegebenen hin zu dem von innen her Produzierten und Konstruierten, zum „Geistigen in der Kunst".

Die Bilder, um derentwillen Kandinsky in aller Munde ist, zeigen eine Fläche mit Inseln von Farben, über die Linien hinschießen, Streifen sich polypenarmähnlich verwickeln, Fetzen loslösen, hier und da sich zu geometrischen Formen kristallisieren und in den seltensten Fällen nur an bekannte Dinge, Tier, Mensch, Pflanze, Häuser oder Bäume erinnern. Hat man mehrere solcher Bilder gesehen, bewundert man fast die Mühe, die der Künstler sich gemacht haben muß, die Hand davon zurückzuhalten, in den Linien, die sie zeichnete, bekannte Formvorstellungen zu reproduzieren, um auf alles von der Natur her Bekannte zu verzichten, um alles von sich aus zu bilden und zu gestalten, mit dem Resultat, daß mit der Vermeidung alles Zufälligen, Gegebenen und mit bewußtester Kunst die höchste Sinnlosigkeit erreicht ist. Denn wer die Bilder nicht gesehen hat, wird sich schwerlich eine Vorstellung von diesem Wirrwarr machen können. Ein Trümmerhaufen hat mehr Sinn und Gestalt, und Farben, die man auf Wasser gießt, könnten nicht so grenzenlos chaotisch verfließen, wie die Elemente auf diesen Bildern sich verflechten. Hier kann nur der Künstler selber die Bedeutung der Bilder entschleiern; denn jeder Versuch, selber

sich in eine sinnvolle, geistige Auslegung der Bilder hineinzutasten, müßte willkürlich und deshalb auch wieder sinnlos ausfallen. Aber der Künstler kommt uns entgegen, indem er uns in Worten den Schlüssel zu diesem bunten Garten gibt: „Das Bild mit weißem Rand". Ich zitiere nur einige Stellen daraus: „Also Klarheit und Einfachheit links oben, verschmierte Auflösung mit dumpfen kleinen Auflösungen rechts unten. Wie ich sehr oft mache, zwei Zentren (die hier aber weniger selbständig sind, als z. B. in der Komposition 6, wo man aus einem Bilde zwei machen könnte, die selbständig leben, aber zusammengewachsen sind)..... Zwischen der links oben liegenden Einfachheit und den beiden Zentren diktierte mir meine innere Stimme gebieterisch eine Technik anzuwenden, die ich gern Quetschtechnik nennen möchte: ich quetsche den Pinsel auf die Leinwand, so daß kleine Spitzen und Hügelchen entstehen. Es ist sehr richtig und wieder zweckmäßig geschehen: wie nötig war diese technische Unruhe zwischen den drei beschriebenen Punkten. Links unten ist Kampf in weiß und schwarz, der durch Neapelgelb von der dramatischen Klarheit der oberen linken Ecke abgetrennt ist. Wie die schwarzen undeutlichen Flecken sich im Weiß wälzen, nenne ich „das innere Kochen in unklarer Form"."

Ich fürchte, dieses „innere Kochen in unklarer Form" wird auch nach dem Lesen dieser Legende als einzige überzeugende Wirkung zurückbleiben. Verstehen wir aber unter dem Geistigen, daß die Ordnung über das Zufällige, die Berechnung über das Unberechenbare, das Gewollte über das Gegebene triumphiert, so bleibt nur diese Absichtlichkeit als geistiges Element übrig, aber als vollständigste Willkür und absoluter Mangel an Rücksicht gegenüber allen äußeren Verhältnissen, Modell sowohl

wie Beschauer. Und wie diese Geistigkeit sich manifestiert, entstehen für das Auge rein äußere Eindrücke, Anschauungselemente ohne Sinn und Zweck, von denen keines eine Anweisung gibt, sie geistig zu deuten, es sei denn die Erwägung, ein Mensch, der so etwas mache, müsse sich auch etwas dabei gedacht haben.

Abgesehen von dieser Subjektivität der Willkür kann man sich kaum einen größeren Gegensatz zu der konstruierenden Monumentalkunst unserer Zeit denken, wo die Regelhaftigkeit geometrischer Formen und abstrakter Farbensysteme die Geistigkeit gleichsam nackt vor uns ausbreitet. Und so bleibt für die Kunst Kandinskys als Ehrenrettung, daß sie in sich selber sinnlos einen Sinn in der Entwicklung der Kunst unserer Zeit haben könnte, eine Bedeutung für die Folgezeit, die darin bestände, uns von dieser angemaßten falschen Monumentalität zu befreien, mit dem Willen zur Formlosigkeit, zum Chaos, den Willen zur Loslösung von dem geschraubten und gesuchten Wesen einer steifen, vornehm sich geberdenden Kunst zu bekunden, die Forderung des Bildes, des lebendigen, individuellen Gebildes im Gegensatz zur Dekoration gebieterisch zu stellen und zugleich jedes Bemühen ad absurdum zu führen, das mit bloßen Bildmitteln und abstrakten Formen schon Bilder gestalten zu können glaubt. Das Sinnlose als jugendliche Unbesonnenheit, das absolut Ungesetzliche dieser Kunst als Stürmen und Drängen gegen die Regeln des Geschmackes aufzufassen, würde erlauben, in dieser Abkehr von aller Natur und in dem scheinbar Widernatürlichen doch eine Rückkehr zu einem naturhaften Zustand zu sehen, die nicht ohne Folgen auch für das Verhältnis zur Natur selbst sein kann. Ein Sprung von Kultur zu Urzuständen, ähnlich wie zu Rous-

seaus Zeiten, der zunächst in dem Freiheitsdrang des Schöpferischen, dem Genialischen sich kundgibt.

Deshalb dürfte es nicht richtig sein, diese Kunst als Ausläufer des Impressionismus und so als Endphase, als letzte Zuckungen eines überwundenen Zustandes hinzustellen, mit dem sie die Abwendung von der Gegenständlichkeit der Dinge, die Hinwendung zu ahnungsvollen, verwirrenden Situationen teilte, nur daß hier von innen entworfen und vergeistigt sei, was dort von außen gegeben und durch äußere Eindrücke intensiviert sei. Aber das trifft höchstens für jenen Futurismus zu, der ähnlich wie der Impressionismus Bilder schneller Bewegungen auffängt und nacheinanderfolgende Stadien der Bewegung in die Gleichzeitigkeit des Bildes bannt, zugleich durch kubistische Ausgestaltung der sich dabei ergebenden Flecken zu geometrischen Linien und Flächen sowohl die Wendung zum Monumentalen wie zum Geistigen bekundet, indem es sich nicht so sehr um gesehene Bewegungen als um blitzschnell sich folgende Gedankenvorstellungen handelt, die sich verworren durchdringen. Bei Kandinsky aber fehlt sowohl das Gegenständliche wie das Konstruierte, es ist Negation von Form und Gehalt in jeder Hinsicht.

Die Entwicklung Kandinskys spricht ebenfalls gegen die Ansetzung dieser scheinbar rein geistigen Kunst hinter den Impressionismus und vor die konstruktive und dekorative Monumentalkunst. Denn das vom „Sturm" herausgegebene Lebenswerk Kandinskys zeigt den entgegengesetzten Verlauf. Die frühesten Bilder des Künstlers sind kleine Naturausschnitte, in breiter, auflösender Technik gemalt und impressionistisch in Sonne und Dunst aufgelöst, aber künstlerisch kaum von Belang. Interessanter sind die Arbeiten einer zweiten, ausgesprochen dekora-

tiven Phase. Hier sind die Bilder flächig gehalten, die Figuren zergehen in den Umrissen, die Farben sind reiner und in breiten Flecken, ähnlich wie in neoimpressionistischen Bildern, über die Fläche gestreut, nur daß sie nicht zu farbigem Schimmer verfließen, sondern als Fläche sichtbar bleiben wie in Intarsiaarbeiten. Ein teppichartiger Eindruck von hübscher Buntheit entsteht mit einer volkstümlichen, spezifisch russischen Note, eine Mischung von Orient und Bauernkunst. Die Originalität dieser Sachen ließ den Künstler auffallen, hätte ihm aber nicht die sensationelle Bedeutung verschafft, die er heute besitzt und mit jenen Bildern errang, die als letzte und erst nach Ansätzen zu abstrakter Linienhaftigkeit und monumentaler Großflächigkeit die geschilderte Formauflösung und Ungebärdigkeit zeigen.

Es muß doch wohl ein allgemeines Bedürfnis der Zeit darin zum Ausdruck kommen, wenn er gerade mit diesen sich eine Gefolgschaft errang, die in der Zeitschrift „Der Sturm" sich versammelt und äußert. Denn hier finden wir verwandte Züge, die Formlosigkeit genialischen Auftretens in der Neigung zur Negation, zum Pamphlet in ungezügelter, wegwerfender Sprache. Jugendlicher Unreife entsprechend, steht die Erörterung sexualer Dinge im Vordergrund. Nirgends ist auch in diesem Bemühen ein Sinn, ein Zweck, ein Ziel faßbar. Man darf vielleicht an die Gedankenstrichdichtungen der achtziger Jahre erinnern, in denen das Prinzip, alles Gemachte, Künstliche zu vermeiden, dazu führte, unausdrückbare seelische Zustände, Geistiges, seitenlang dem Leser durch Gedankenstriche zur Selbstproduktion zu überlassen. Diese Dinge sind heute im einzelnen vergessen, und doch haben sie dem Naturalismus und Impressionismus der achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die Bahn

brechen helfen. So könnte es auch mit dieser neuesten sinnlosen Kunst sein und den Ernst rechtfertigen, mit der man sich genötigt sieht, einer Zeiterscheinung Beachtung zu schenken, die so viel Lärm um sich breitet, ohne im einzelnen etwas Beachtenswertes hervorzubringen.

4. Theorie und Theoretiker.

Jede Kunst, die Neues bringt, pflegt ihr Programm auch literarisch zu verfechten. Doch werden Theorie und Programm immer einen um so breiteren Raum einnehmen, je weniger produktiv und unmittelbar zur Gestaltung drängend das Neue ist. Verschiedene Gründe sind es, die heute besonders zur gedanklichen Formulierung und Erläuterung des Neuen hinführen und ihnen ein besonderes Gepräge geben. Die Wendung zum Abstrakten, das Gedankenhafte der neuen Kunst, begünstigt die abstrakte Formulierung auch im Wort, nicht nur das Neue, Unverstandene, sondern das bewußt Unverständliche, weil Ungegenständliche, fordert die schriftliche Interpretation heraus, die Deutung rein anschaulicher Faktoren aufs Geistige. Und in der Theorie selber vollzieht sich sowohl die Wendung zum künstlerischen Subjekt hin als auch eine durch den Zug zum Allgemeinen und Monumentalen in der Kunst begünstigte Verbindung mit der Philosophie und ein Anspruch auf Absolutes, Endgültiges, Ewiges.

Das Kandinsky-Heft ist von einem vom Künstler verfaßten Text begleitet, in dem sich die Wendung zum Künstlersubjekt hier noch recht persönlich, autobiographisch vollzieht, indem kleine, unwichtige Erlebnisse aus der Kindheit, ähnlich wie die bedeutungslosen Erscheinungsfragmente in den Bildern, zu wichtigen seelischen Ereignissen emporgeschraubt werden. So wird denn auch

das eigene Auftreten mit den Worten eingeleitet: „Hier fängt die große Epoche des Geistigen an, die Offenbarung des Geistes. Vater — Sohn — Geist", ein Manifest, das Analogien des Sprachlichen ähnlich zu blasphemischer Spielerei mit dem Religiösen und Monumentalen benutzt, wie die Kunst unserer Zeit die Formanalogien mit der Gotik. In einer Formulierung, wie sie noch immer eine Kunst begleitet hat, die in demselben Maße das künstlerische Subjekt in die Höhe hob, als es unfähig wurde, in sich beschlossene Werke aus sich herauszustellen, wird dann das künstlerische Schaffen überhaupt verabsolutiert: „Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampf miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand — durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt, Werkschöpfung ist Weltschöpfung."

Etwas von dem Chaos der eigenen Bilder ist in dieser mehr die Stimmung des Schöpferischen emportreibenden, als ihr Ziel angebenden Rhetorik. So drückt auch die Formel, die Kandinsky für diese Wendung zum Subjekt hin aufgestellt hat, „das Geistige in der Kunst", nur ganz allgemein diese Tendenz aus, eine „unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des geistigen in den materiellen und den abstrakten Dingen zu wecken". Unendliche Erlebnisse, d. h. Erlebnisse ohne Form und Bestimmtheit. Eins aber hat Kandinsky als die Schicksalsfrage der modernen Kunst richtig herausgefühlt: „was soll den fehlenden Gegenstand ersetzen? Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken". Damit hat er zugleich die Richtung der eigenen Kunst be-

zeichnet, die in der Gegenstandslosigkeit sich dieser stilisierenden Kunst anschließt, aber auch noch den letzten Rest von dekorativer Form und von Zusammenhang, den sie besitzt, vernichtet.

Dem abstrakten, stilisierenden Charakter der Kunst entsprechend, die in dem Bande „Das neue Bild" vereinigt ist, betont auch die Einleitung von Otto Fischer das Monumentale stärker, und zwar im Ton einer feierlichen Eröffnungsrede. Wie mit Bibelworten wird hier von höchsten Angelegenheiten der Menschheit gesprochen, um schließlich ein paar abstrakte Kunstregeln zu formulieren. „Die großen Linien sind das Gerippe des Bildes. Sie bestimmen, wie das Bild aus seinen Teilen gebaut wird und wie die Teile sich zu dem einen zusammenschließen. Die großen Linien machen das Maß und den Rhythmus des Werkes. Linien sind Schwung der Seele, Linien sind Brechungen des Willens, Starrheit des Beharrenden. Sie fließen wie Ströme von Kräften gegeneinander und in eines. Die kleineren begleiten sie wie leichte spielende Gefährten, wie ein vielfacher Widerhall und ein Ausklingen. Das Bild ist nicht eine Ebene, die schön geteilt ist. Es ist wie eine Welt, die aus dem Chaos entsteht. Sein Wesen ist das Gesetz der Ordnung, die sich bildet. Das Bild ist ein Gefüge von Gliedern, die in Wallung sind. Es ist ein Gefüge von Flächen, die Blut durchpocht, die ein Atem durchwogt." Die Bedeutung der Bildmittel ist darin deutlich ausgesprochen. Aber wie dieses Wogen und Pochen sich vollzieht, erfahren wir nicht. Eine Analyse dieser neuen Kunst würde dieser Einleitung das Diktatorische nehmen und sie zu stofflich, zu inhaltlich werden lassen. Man sucht den formelhaften Ausdruck und begnügt sich deshalb mit allgemeinsten Bestimmungen der Bildeinheit, wie sie jede Richtung und jede Zeit für sich in Anspruch nehmen

könnte. Denn was könnte selbstverständlicher und allgemeiner sein als dies: „Dem äußeren Geschehen entspricht ein inneres Geschehen. Der innere Zustand entspricht dem äußeren Gegenstand. Beide in einem drückt der Künstler aus. Beide in einem machen das Bild. Das Zusammenschießende wird Symbol. Das Bild ist tiefer als die Natur." Weil wir aber fühlen, wie wenig die Dinge bedeuten, von denen hier so feierlich die Rede ist, und über die Inhaltlosigkeit der Formeln nicht hinwegkommen, so bleibt auch hier nur der Eindruck des Artistischen. Es ist Literatur, aber nicht Prophetie.

Das durchdachteste, geistvollste und mit logischer Konsequenz durchgeführte Buch über die neue Kunst ist das von Max Raphael, „Von Monet zu Picasso".[1]) Bemüht, für die Beurteilung von Kunstwerken ein gültiges Beurteilungsprinzip zu finden, das die Synthese von Subjekt, Objekt, Bildmittel (Produktion, Modell, Malweise) liefern soll, macht er bei Cézanne als dem Höhepunkt absoluter Gestaltung halt und sieht in den Willkürlichkeiten der modernsten Kunst, wie er sie durch Picasso vertreten sein läßt, den Abstieg, die Einseitigkeit. Trotzdem ist das Buch in gewisser Hinsicht für den neuesten Geist grundlegend. Es ist schwer lesbar bis zur Unverständlichkeit, nicht weil der Verfasser sich unklar wäre oder ihm die Fähigkeit mangelte, schwierige und abstrakte Gedanken zu formulieren, sondern weil auch in seinem Buch mehr das Denken des Expressionismus steckt, als das Denken über den Expressionismus, mehr ein Konstruieren aus formalen Begriffen der Philosophie heraus als Analyse und Erkenntnis der Bedingtheit des Neuen. So interessiert

[1]) Max Raphael. Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Delphin-Verlag, München und Leipzig.

uns auch hier nur das System, die der neuesten Kunst verwandte geistige Struktur.

Sie wird bestimmt durch drei Momente: die Wendung zum Subjekt hin, aus dem dem Menschen eingeborenen schöpferischen Trieb soll die Kunst abgeleitet werden, nicht aus dem Wesen des Kunstwerkes; die Wendung zum Formalismus, aus logischen Begriffen von Subjekt, Objekt und ihrer Vereinigung mit Hilfe des Mittels ergibt sich der Bildgehalt, aus dem Verhältnis von Subjekt zu Objekt der Wert und die Stilart des Bildes; die Wendung zum Absoluten und Metaphysischen, der schöpferische Trieb ist einer und einheitlich, in der Kunst sich rein verwirklichend. Die Kunst ist daher die absolute Manifestierung des Geistigen und Schöpferischen.

„Dieser einheitliche und schöpferische Trieb ist in sich ursprünglich und rein. Wenn er sich der Objekte bedient, um sich zu realisieren, so ist er darum nicht Nachahmung, überhaupt keine Reaktion; er liegt also völlig vor jeder Abstraktion und Einfühlung." Es wäre nicht schwer zu zeigen, daß von dieser allgemeinen Formulierung des schöpferischen Triebes auch nicht ein einziger Weg zum Kunstwerk hinzuführen vermag, und daß wissenschaftliche und technische Produktion, ja jedes menschliche Verhalten, besonders wenn man wie Raphael auch in der einfachsten Wahrnehmung schon „Erzeugung" sieht, darin enthalten ist. Und der Satz: „Die relative Verendlichung dieses in sich unendlichen Willens besteht in der Herstellung eines Organismus, der alle Lebensbedingungen in sich selbst trägt, seinen eigenen Raum, seine eigene Zeit, seine eigene Kausalität hat", ist eine Erkenntnis, die ganz aus dem Wesen des Kunstwerkes, des Objektes hergenommen ist, seiner Beziehung zu den übrigen teleologischen Kreisen des

Lebens, von der aus die künstlerische Produktion erst ihre Bedeutung empfängt. Auch die erkenntnis-theoretische wie logische Beziehung von Subjekt zu Objekt, die nur die Gegenseitigkeit dieser Begriffe besagt, so daß ein Objekt immer Objekt für ein Subjekt, ein Subjekt immer nur Gerichtetsein auf Objekt bedeutet, hat nichts zu tun mit der Alternative, Ueberwiegen des Subjekts oder Objekts im Kunstwerk. Und das Bemühen, sowohl die Lebendigkeit des künstlerischen Schaffensprozesses wie das Verhältnis des Kunstwerkes zum Naturvorbild daraus abzuleiten, zeigt nur das Verstricktsein des Verfassers in den Formalismus einer Philosophie, die wie die Cohens logische Verhältnisse und mathematische Beziehungen zu Inhaltsbedeutungen der Welt und des Lebens machen möchte. Raphael tut das, indem er „aus der gegenseitigen Bewegung von Subjekt zu Objekt und umgekehrt die schöpferische Stimmung" werden läßt und drei Kunstarten unterscheidet, je nachdem das Objekt den Vorrang hat und der schöpferische Trieb im Materialen des Stoffes, im Objektzusammenhang stecken bleibt, oder das Subjekt dominiert und ein Formalismus, kein organischer, sondern konstruktiver Zusammenhang entsteht, oder eine Harmonie beider eintritt, indem eine neue, in sich beschlossene Welt aus den Gründen der Gesetze des Werdens der Objekte gestaltet wird. Enger noch zeigt sich der Zusammenhang mit der expressionistischen Kunst, wenn die Ueberwindung der Realität als Mathematisierung aufgefaßt wird, „und zwar arithmetisch-rhythmisch und geometrisch-figürlich". Mit gesuchten Zahlenbeziehungen an einem gotischen Glasfenster und dem Hinweis auf den goldenen Schnitt soll das erwiesen werden. Und wie schon in der Deutung logischer Verhältnisse und Begriffe wie der von Funktion, Subjekt, Objekt auf den künstle-

rischen Schaffensprozeß und auf Stimmungen das Expressionistische zum Ausdruck kam, so nun auch in der näheren Bestimmung darüber, wie die mathematisch starren Formen lebendig werden. Das Wesen der künstlerischen Erzeugung liegt nämlich im Konflikt, der Spannung der Dimensionen. Die Linie stellt „an jedem Punkte eine Durchdringung der Geraden und der Kurve dar". Auch entsteht ein Konflikt dadurch, daß der Künstler aus der Fläche organisch eine dritte Dimension herausarbeitet und so die Dreidimensionalität des Gegenstandes — Kubus oder Raum — auf der Fläche hält. Das ist ganz die Dramatisierung der Bildmittel, wie wir sie in dem „neuen Bild" durch bewußte Abweichung der Geraden und Kurven vom Regelmäßigen und durch unangemessene Einzwängung des Körperlich-Figürlichen in das konstruktive Schema bewirkt fanden. Die spannende Deformierung der Form ist so zum Prinzip erhoben. So ist es auch bei Raphael nur ein Schritt zur Metaphysik des Künstlerischen, zur Verabsolutierung und Monumentalisierung des Geschaffenen aus rein formalen, inhaltlosen Bestimmungen des Kunstwerkes heraus. Die Insichgeschlossenheit, Ganzheit des Kunstwerkes wird als Totalität, der Beziehungsreichtum als Unendlichkeit bezeichnet, und die Erweiterung des Kunstganzen zum Weltganzen, zur Totalität überhaupt ist erreicht. Die Religion ist überwunden. Die Kunst tritt an ihre Stelle und löst alle Zweifel und endliche Bedingtheit. „Der Religiöse setzt Gott als Vater; als solcher ist er ihm transzendentes Sein, aber immerhin Sein und damit erreichbar. Der Künstler aber faßt die Welt als eine zukünftige Ordnung, Gott als das Ergebnis, den Sohn.... Man kann sagen, hätte Gott die Welt geschaffen, so wäre der Künstler nicht nötig, um sie zu ordnen. Könnte der Künstler sie jemals in ihrer vollen Unendlichkeit ordnen,

so bedürfte er nicht eines Gottes als Schöpfers." Diese Antithese wird aufgehoben durch ein drittes, neues Gebilde, „die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden, das Absolute in die Form des Endlichen zu gestalten". So ist denn „dieser schöpferische Mensch der einzige, der unserer Existenz innerhalb des Endlichen ihren Sinn gibt, der einzige, der uns von der Verzweiflung der Skepsis und vom Fanatismus des Religiösen zugleich befreit und damit unsere wahrhaft menschliche Existenz überhaupt erst ermöglicht". Damit ist aber die Antithese des modernen Geistes, der sich in dieser Kunst und Kunsttheorie kundgibt, bloßgelegt und kann durch keine philosophische Formel aufgelöst werden: eine Kunst, die auf der einen Seite nach dem Höchsten, Totalen, Absoluten strebt, das ganze Leben in sinnvoller Einheit symbolisieren möchte, und auf der anderen Seite doch jeden Inhalt ablehnt, der nicht vom Künstler erzeugt ist, sondern sich außerhalb der Kunst als Lebensmacht konstituiert hat, um sich der Kunst nur zur Repräsentation zu bedienen. So bleibt ein Leben, das seinen Sinn nicht mehr in sich selber zu finden vermag und seine Größe und Zusammenfassung auf ein artistisches Erlebnis stellt, um in der Verehrung der Form einen Ersatz für die das tätige Leben gestaltenden Mächte zu finden.

Im Gegensatz zu der Propaganda Kandinskys, des Neuen Bildes, und zu den expressionistischen Philosophemen Raphaels bemüht sich Paul Fechter[1]) um ein Verständnis der neuesten Kunst, historisch wie sachlich. Er zeigt, wie mit zunehmender Mechanisierung des Lebens durch die Technik und den Siegeszug der Naturwissenschaften auch die Kunst immer mehr veräußerlichte, um im Im-

[1]) Paul Fechter, Der Expressionismus. München, R. Piper u. Co. 1914.

pressionismus mit der Hingabe an die Außenwelt zu einem fast rein physiologischen Prozeß herabzusinken. In van Gogh und Cézanne, Vollendern des Impressionismus, melden sich auch schon die entgegengesetzten Tendenzen, Betonung der Linie, der Fläche, reiner Farben, eine Steigerung zum Ornamentalen wie zum Abstrakten und Geistigen. Das rein Dekorative, durch Gauguin in vieler Hinsicht repräsentiert, bildet die Übergangsstufe zu der neuesten Situation, wo Synthese gegen Analyse, Bild gegen Natur ausgespielt wird. Die Strömungen, die sich daraus ergeben, sind der Expressionismus, Kubismus, Futurismus, letzterer übrigens als willkürliche, subjektivistische Fortsetzung eines geheimen Impressionismus von Fechter deutlich abgelehnt. Nur macht es sich Fechter etwas leicht, wenn er sich zur Erklärung dieser Phänomene der Schlagworte bemächtigt, deren sich die Künstler zur Rechtfertigung ihres Neuen bedient haben, ohne daß er nachweist, wie weit sich das Prinzip wirklich bildnerisch erfüllen läßt, und der Aufwand von Worten auch einen Sinn hat. Daß der Expressionismus das Bild wieder zum konzentrierten Ausdruck eines Gefühls machen wollte, erklärt uns nicht die besondere Art seines Bemühens, und warum statt menschlicher Träger solcher Gefühle nur Bildelemente, abstrakte Formen dargestellt werden. Wie diese seltsamen Verzerrungen und Gerüste von Gestalten es möglich machen, daß „der Beschauer in die gleichen Schwingungen gerät wie der Künstler in der Arbeit", erfahren wir nicht. Von Kandinsky und seinem „intensiven" Expressionismus heißt es: „Was er geben will, ist die menschliche Gefühlsexistenz, isoliert von der Umwelt, von allen Beziehungen zur Natur und ihren Formen abgelöst. Er findet das künstlerisch Verwertbare, Unmittelbare rein nur in sich, in der Versenkung in die Tiefe der eigenen

Seele, in die weder Vorstellung noch Begriff einen Zugang haben, in der das farbige Chaos herrscht und das Erlebte noch ungeformt, gestaltlos, fern jedem vorstellenden Verstand, jedem Eingehen in das Netz der kausalen Projektion, rein als seelisches Material zu finden ist." Wir sahen nur das äußere Chaos und müßten uns für seelenblind halten, wenn in ihm eindeutig oder auch nur mit Notwendigkeit Seelisches symbolisiert wäre. Vom Kubismus heißt es: „Das Gesetz der Bilder soll bis zur Eindeutigkeit der algebraischen Formel gesteigert werden und so zugleich die über das bloß sensuelle Auffassen und Empfinden hinausgewachsene Geistigkeit des Malers zur Gestaltung bringen." Es soll „der dritten Dimension wieder zu ihrem Recht verholfen werden, die kubische irdische Existenz zu ihrem Ausdruck kommen, wenn auch nicht mehr durch direkte Darstellung, wie etwa bei den Lutteurs Courbets, sondern entsprechend dem Fortschritt in der Reinigung der Mittel durch klare, ausdrucksvolle Symbolisierung im Zweidimensionalen". Wie es aber möglich ist, uns, die wir uns nicht wie Kinder mit dem Wissen um die Vorder- und Rückseite der Dinge begnügen, durch Projektion des Nichtgesehenen in die Sehebene, durch symbolischen Ersatz des Anschaulichen den Eindruck der Dreidimensionalität zu erwecken, das bleibt unerörtert. Es wird zur reinsten Spielerei mit Worten, wenn die Seele selbst räumlich ausgedeutet, eine Seelentopographie aufgestellt wird, um zu zeigen, daß auch in diesen geometrisch starren Gebilden „das Werk rein auf den Ausdruck seelischer Dinge gestellt" wird. „Marées gab in der räumlichen Aufteilung und Einordnung seiner Bilder ein Sinnbild seiner und damit unser aller Seelenproportionen (das Wort ohne materialistische Deutungen verstanden) — und tat damit indirekt, was die Kubisten heute direkt zu

machen bestrebt sind. Aus der verdünnten Atmosphäre des Mathematisch-Geometrischen suchen sie Sinnbilder eines Psychischen, Projektionen der Seele und ihrer Topographie zu gewinnen." Obwohl so Fechter an dem eigentlichen Problem vorbeigeht, wie sich aus der erstrebten Monumentalität, aber ohne Inhalt, mit reinen Bildmitteln, aus der Architektonisierung, aber ohne dekorative Absichten, alle Gewaltsamkeiten der Zeichnung und die Deutung auf verborgene Innerlichkeit ergeben, wird doch auch er schließlich zu dieser monumentalen Bedeutung der modernen Kunst hingetrieben, zu methaphysischer und religiöser Ausdeutung ihrer Absichten. „Wir haben den großen religiösen Sinn nicht mehr, der im Mittelalter die Kirche gewissermaßen als geistiges Zentrum der Allgemeinheit hinstellte und nun jeden aus seinem Gefühl heraus dieses Symbol des Höchsten nach seinem Sinn schmückend steigern ließ: unsere Aufgabe ist es vielmehr, die neue Religiosität, die wir überall im Werden spüren, auch mit den Mitteln der Kunst erst bauen zu helfen." „Nicht umsonst ist das religiöse Moment allerorten wieder in den Vordergrund getreten. Der einzelne empfindet sich mehr oder weniger als Glied einer Kette, einer Gemeinsamkeit: er spürt, daß er irgendwie Ausdrucksmedium der Weltseele ist, daß „es" in ihm schafft, etwas Umfassendes, ihn Tragendes, und nicht sein kleiner Wille in den Schranken der Individuation." Wie richtig! Wir haben den religiösen Sinn nicht mehr, Kunst und Künstliches muß es ersetzen. Und wie bescheiden! Die formale Übereinstimmung, das Programmatische aller dieser Künstler, der Mangel an persönlicher Gestaltungskraft genügt schon, ein Symbol des Umfassenden, der Weltseele darin zu sehen. Das ist das reinste Eingeständnis des Formalismus.

5. Möglichkeiten einer neuen monumentalen deutschen Kunst.

Ueberall sahen wir den Willen zur Monumentalität, und doch nirgends ein Bild, das als wahrhaft monumental hätte gelten können, wir sahen den Willen zum Großen und Ganzen und doch immer nur die Beschränkung auf das Einzel-, das Tafelbild, den Willen zur Allgemeinheit und doch nur das Allgemeine leerster Abstraktion, den Willen zur Persönlichkeitsdarstellung und doch nur anmaßliche Willkür des eigenen Künstler-Ichs. Liegt das an der Schwäche künstlerischer Gestaltungskraft, oder hat es seine tieferen Gründe in den Bedingungen, die heute einer Monumentalkunst sich entgegenstellen?

Wahrhaft monumentale Kunst kann doch nur da entstehen, wo ein großer Gehalt, ein die Gemeinschaft von Personen bewegender Wille zur Darstellung drängt und einer großen Form zur Repräsentation bedarf. Dem Gegenstand des Monumentalen kann die Kunst immer nur dienen. Sie kann ihn nicht erzeugen, nur gestalten und darstellen. Wo waren aber vor dem Kriege die großen Mächte des Lebens, die zur Darstellung drängten und verdienten, uns zum Beispiel und zur Verehrung, zum Kult vor Augen geführt zu werden? Waren es herrschende, persönliche Mächte? Götter? Für uns, die wir doch nicht glauben, oder alles tun, das Persönliche im Glauben in blasser Einslehre monistisch zu verflüchtigen und, da es allgegenwärtig und unfaßbar ist, auch undarstellbar zu machen? Waren es der Kaiser und seine Beamten, wo doch jeder Zeitungsschreiber Kritik üben und sich erhaben über diese Personen fühlen darf? Da blieb wirklich zuletzt nur das eigene Ich übrig, das Schöpferische an sich, das man kultiviert, und das doch auch wieder aufhören würde,

selbstherrlich zu sein, wenn es nicht die ihm verbleibenden Elemente des Schöpferischen, Linie, Farbe, allein gestalten würde, sondern ein Objektives, das ihm gebietend gegenübertreten darf.

Oder waren nicht die großen Mächte der Gegenwart dort, wo sie nicht Person werden können und auch nicht anschaulich gestaltet werden können, objektive Mächte der wissenschaftlichen, sozialen, technisch-industriellen Organisation. Hier ist das Große, Gestaltende, Bindende unserer Zeit, dem sich der einzelne unterwerfen, einordnen muß. Hier die Einheit zu empfinden oder an ihr bauen zu helfen, organisatorisch, nicht repräsentativ zu verfahren, sind die großen Aufgaben der modernen Menschen. Schon hat auch das Organisatorische der modernen Kultur die Kunst in ihren Dienst gezwungen und sich damit über krassen Nutzen und Daseinsnot erhoben. Die besten unserer Künstler — ich brauche nur den Namen Peter Behrens zu nennen — sind daran, der Industrie in ihren Häusern eine große Form, einen Ausdruck zu schaffen, in dem nicht die Person des Fabrikherrn repräsentiert ist, sondern die Idee der Arbeit, der Organisation werktätiger Kräfte. Wenn wir in einem Zeitalter der Monumentalität, der formenden Veranschaulichung der die Gemeinschaft bewegenden Kräfte leben, wenn wir beginnen, nicht mehr bloß rastlos vorwärts zu streben, sondern das Erworbene zusammenzufassen, zu ordnen, zur Selbstbesinnung zu kommen, dann haben wir es in diesen Bestrebungen zu suchen, Handel und Wandel mit Kunst zu erfüllen, die nicht als etwas Fremdes ihnen angeheftet ist, sondern sie durchdringt, zum Ausdruck bringt, ihnen Würde und eine eigene Schönheit mitteilt. Wer die Ausdruckskraft von Linien und Kurven erfahren will, der hat auf modernen Bahnhöfen Gelegenheit, und wer die grandiose Nüchternheit

des Kubischen, Geometrischen, auf sich wirken lassen will, der kann sie an modernen Fabrikbauten erleben, und immer wird er spüren, daß hier diese Formen nicht leer sind, weil ein Leben dahinter steht, die Spannung des Reisens, die Geregeltheit technischer Arbeit, die eintönige Wucht industrieller Maschinerie. Zusammenhang, Geist, Größe kann in unser heutiges Leben doch nur dadurch hineinkommen, daß man sich nicht mehr von der mechanischen Einzeltätigkeit überwältigen läßt, sondern versucht, den Zusammenhang aller dieser organisierten Arbeit zu begreifen, den Reichtum und die Stärke geistiger und willentlicher Kräfte nachzuempfinden, die in dem Räderwerk Ordnung und Fortgang bestimmen, und die Einheit dieses Wirkens, wenn nicht zu konstatieren, dann zu statuieren durch einheitliche Ziele und Zwecke, die man ihm setzt.

Wenn man wieder das Bedürfnis hat, sich über das individuelle Tun zum Ganzen zu erheben, dann kann es nur dadurch geschehen, daß man diese objektiven Kulturzusammenhänge als Selbstzweck, fern von persönlichem Nutzen, zu werten lernt, als eine Objektivierung menschlichen Willens, Geistes und Gefühles, dessen Größe begriffen zu haben einen überwältigen müßte wie einst das Gefühl, dem Weltgeist näher zu sein. Wie billig ist es, die mechanische Tätigkeit des Mannes zu verachten, der am Schraubstock steht, und sich an Freiheit und Bodenständigkeit des Bauern aufzurichten, oder mit der Zupfgeige singend und schwärmend durch die Wälder zu wandern, anstatt zu zeigen, wie die Arbeit im kleinen ein Glied in einem Großen und Ganzen ist, das als solches Selbstwert, Selbstzweck ist und durch seine Größe und Totalität die Tätigkeit im kleinen zu adeln vermag! Ewig verworren und unfruchtbar muß es bleiben, sich in mysti-

scher Schwärmerei mit der Welt eins zu fühlen, von der jede Bestimmung abfällt, oder alle verstandes- und willensmäßige Arbeit und Klarheit durch eine unbestimmte Forderung des Lebens und der Freiheit des Lebens zu ersetzen, anstatt den Willen zu spornen, den Geist zu schärfen und das Gefühl zu erhöhen durch das Bewußtsein, daß die Tätigkeit im Kleinen bauen hilft an einem großen organischen Zusammenhang sozialer, wissenschaftlicher, ethischer, industrieller und kommerzieller Natur. Daß die Anerkennung dieser sich objektivierenden Geistigkeit, dieser objektiven Kultur als Selbstzweck die Forderung der Zeit ist, daß sie am Werke ist, beweist uns die eigentliche Monumentalkunst unserer Zeit, die Architektur unserer Zweckbauten, Fabriken, Bahnhöfe, Brücken, wo wichtiger als die mehr oder minder gelungene Leistung im einzelnen die Tatsache ist, daß das Große, Einheitliche und Charakteristische des modernen Lebens neben dem Zweck, den es erfüllt, noch Zeit und Kraft hat, sich darzustellen, sich zur Anschauung zu bringen, sich seiner selbst bewußt zu werden und damit sein Dasein von sich aus, als Selbstzweck zu rechtfertigen.

Was bedeutet daneben jene Monumentalkunst, die die Personen verzerrt, indem sie sie groß darstellen möchte? Einmal, daß ein solcher Personenkultus keine Stätte im heutigen Leben mehr hat, daß es Denkmäler im alten Sinne nicht mehr geben konnte, weil die Verehrung für Personen fehlte, denen man die Denkmäler setzte. Man hatte nur noch Sinn für interessante Bilder, in denen die Subjektivität des Künstlers sich brüstete und die monumentale Form spielerischer Selbstzweck wurde. Es fehlte den Menschen ein großer personenhafter Inhalt, dem sich der einzelne unterzuordnen und hinzugeben willens war. Indem man aber doch die Formen der alten Monu-

mentalkunst wieder aufnahm und im egoistischen Künstlersubjektivismus sein Heil suchte, ohne die Skepsis gegenüber allem Persönlichen wirklich überwinden zu können, verrät sich in dieser Sehnsucht nach den alten Formen personalen Gemeinschaftslebens die Unfähigkeit, die gemeinsame Welt objektiver Werte zum Ganzen zu bilden und zu denken. Man klagte über die Entseelung der Welt durch Technik und Naturwissenschaften, über die Entwurzelung des Menschen und Verlieren seiner Selbst und seiner Einheit in dem maschinellen Getriebe des heutigen Lebens. Nimmermehr aber kann das heißen, nun Geist und Einheit des Lebensgefühles wiederzugewinnen durch Abkehr von allem, was die moderne Kultur errungen hat und Millionen von Menschen ihre Tätigkeit vorschreibt. Denn dann würde nichts übrig bleiben, als das eigene Ich und zärtliche Kultivierung verschwommener Gefühle, deren Unbestimmtheit als Unendlichkeit, Undifferenziertheit als Einheit, Leere als Absolutheit mit raffinierter Selbstüberhebung gedeutet wird. Wir ständen vor dem Nichts, der leeren Form der Einheit.

Inzwischen haben zwei Jahre ungeheuren Weltgeschehens und ungeheurer Völkerschicksale eine gänzlich veränderte Situation auch für die bildende Kunst geschaffen. War nicht auch einmal der Inhalt da, der der monumentalen Kunst bisher fehlte, die Grundlage alles monumentalen Empfindens, ein einheitliches Wollen eines ganzen Volkes, der Wille zum Siege in gemeinsamer Tat und gemeinsamen Opfern. Wer hätte nicht in den ersten Tagen des Krieges plötzlich verstanden, was monumentale Kunst ist und worin die Einfachheit und Größe volkstümlicher Schöpfungen liegt.

Ein vaterländisches Lied, wie die Wacht am Rhein, hat uns nie so hinreißend, so wuchtig geklungen wie in den

Tagen der Mobilmachung, denn das, was darin gesagt war, wurde uns plötzlich lebendiger Inhalt, um den sich alle Gedanken und Gefühle scharten. Nun wurde uns klar, warum die Melodie, in der es gesungen wurde, so einfach, so gesetzmäßig, so wuchtig sich steigernd sein mußte, wie hätte es sonst aus hunderttausend Kehlen gemeinsam gesungen werden können. Unsere Dichter, die sonst nach dem kompliziertesten Ausdruck, der interessantesten Form gesucht haben, dichteten Lieder von einer göttlichen Einfachheit der Sprache und Klarheit der Rhythmik und des Gedankens und reißen uns fort, weil der Inhalt von Schlacht und Tod uns plötzlich mit lebendiger Kraft vor der Seele steht.

Wird diese monumentale Gesinnung zunächst den neuesten Versuchen einer monumentalen Bildkunst recht geben und den Boden eines allgemeinen Verständnisses für Kubismus und Expressionismus bereiten? Ich glaube es nicht, daß die, die jetzt zum Lenker der Schlachten zu beten gelernt haben, noch an einem Mirakel im Zirkus Gefallen finden werden, daß die, die ihrem General in die Schlacht gefolgt sind, ohne Widerstreben ansehen mögen, wie Held Blücher als Puppe in einen Sack gesteckt wird, und die Freiheitskriege als Puppenspiel an unserem Auge vorbeiziehen, und ich glaube auch nicht, daß diejenigen, die unsere Soldaten in der feldgrauen Uniform zur Stadt hinausgeleitet haben, noch sich ganz mit der gesuchten Monumentalität marionettenhafter Gebärden auf Hodlers „Aufbruch Jenaer Studenten zum Kriege" zu identifizieren vermögen. Wir werden das „neue Bild" mit seiner Abstraktheit und Verzerrtheit, seiner Brutalität und Inhaltlosigkeit als eine geschichtliche Notwendigkeit ansehen. Derselbe Wille zur Monumentalität, den wir in unseren Industriebauten konstatieren, ist darin wirksam, und alle,

die über die neue Kunst schreiben, heben diese Tendenz zum Religiösen und Allgemeinen hervor. Aber es ist doch die Kunst der Schwächlinge und Aestheten, der Romantiker, die abseits oder gegen unsere Zeit stehen und in der bloßen Form sich an dem Willen zur Vereinheitlichung und Veranschaulichung des Lebens unserer Zeit beteiligen.

Wird aber vielleicht durch den Krieg Malerei und Plastik einen neuen Inhalt gewinnen und zu einer echteren Monumentalität, einer Kunst des Denkmals emporsteigen?

Prophezeien kann niemand. Und das Bedürfnis, den Gefallenen und den Helden dieses Krieges Denkmäler zu setzen, ist da. Es gehört mit zu den ergreifendsten Erfahrungen dieses Krieges, wie das Verehrungsbedürfnis des Volkes eine Gestalt wie die Hindenburgs schon mit mythen- und legendenhafter Phantasie umfaßt hat. Aber wenn vor überstürzten und geschmacklosen Denkmälern schon von sachverständiger und zuständiger Seite gewarnt wird, dann wurzelt das in dem modernen Gefühl, daß das Werk größer ist als die Person, und je größer die Aufgabe eines Menschen zu sein pflegt, um so bescheidener das Auftreten außerhalb seiner Sache. Wenn deshalb alle Vorschläge zur Ausgestaltung dieser Denkmäler auf einen matten Klassizismus hinauslaufen, und statt des stärksten Ausdrucks der würdigste und zurückhaltendste gesucht wird, dann ist das doch nur die Gegenseite der Bescheidenheit dieser Großen selber, die auch zudringliche Verehrung nur als Störung in ihrem Werke empfinden müßten. Und das ist uns klar, die Größe der Leistung dieser Helden kann auch durch den künstlerischen Ausdruck nicht im Bilde einer menschlichen Person ausgedrückt werden, am wenigsten durch eine Gebärde wie die Feldherrnpose der älteren Kunst. Ja, sie greift überall über die einzelne Person hinaus. Denn was in diesen modernen Schlachten

so groß und bewundernswert ist und auch hinter den genialen Führern steht und den Krieg gewinnt, ist wieder die einheitliche Organisation aller geistigen und technischen Arbeit, der ganze in Wissenschaft und Technik, Industrie und sozialer Verfassung objektivierte Geist der Gesamtheit eines Volkes. Wer die Größe einer solchen Schlacht begreifen will, muß sie denken können, darstellen läßt sie sich nicht. Der große einheitliche Wille eines Volkes, der in diesen Kämpfen wirkt, läßt sich durch keine Person symbolisieren, nicht einmal mit der Gemeinsamkeit der Rasse in Verbindung bringen, sondern er ist der lebendige Ausdruck einer einheitlichen Kultur, einer Kultur der Arbeit und der Zwecke und ihrer Organisation. Diese gilt es gerade zu verteidigen gegen persönliche Werte und Kultivierung des Ich, sowohl gegen russische Despotie mit der schrankenlosen Selbstsucht weniger hochgestellter Personen und der Herabwürdigung des Volkes in einen unwürdigen Zustand dumpfer Unwissenheit, wie gegen französische Demokratisierung der Eigenliebe, gegen Ruhmsucht und Ehrgeiz und die Revanchepolitik einer ganzen Nation und schließlich gegen die Scheinfreiheit des zur rücksichtslosen Unterdrückung jedes Konkurrenten bereiten englischen Geschäftssinnes.

Das, was Deutschland bis jetzt den Sieg verliehen hat und verleihen wird, dieses wunderbare Ineinandergreifen aller Kräfte, diese Einordnung jedes einzelnen in einen objektiven Zusammenhang: der Arbeit, nicht des Genusses, der Pflicht, nicht der Willkür, der Ideen, nicht der Personen, dieses bedarf keiner Bilder und Denkmäler, um sich zu zeigen, höchstens der Stätten, um darin zu wirken. Es ist da, und schon hat es sich einen Körper geschaffen, um sich zu verteidigen gegen Feinde ringsherum. Muß es nicht auch den Geist finden, in dem sich dieser

Kulturorganismus seiner Einheit und Größe bewußt wird. Wo ist der Philosoph, der nicht in Mystik versinkt und das Wesen der Welt im formlosen Lebensgefühl eines kleinen Ich verschwimmen läßt, sondern das ganze moderne Getriebe unserer objektiven Kultur in seinem Sinne erfaßt, es den Traditionen des deutschen Idealismus gemäß als Selbstzweck und Einheit zu begreifen fähig ist und auch nicht ein Körnchen von seiner harten und kräftigen Realität verschüttet, wenn er uns das Wesen dieser ungeheuren Organisation und seiner Systematik enthüllt?

Was wir aber von monumentaler Gesinnung als ethische Wirkung dieses Krieges erhoffen, sind nicht die Monumente und Ruhmeszeichen in Ton, Schrift und Wort, sondern aus dem einheitlichen Wollen und Müssen des Krieges geschöpftes Bewußtsein der gemeinsamen Ziele einheitlicher Arbeit, Bewußtsein für die soziale Frage, die nicht im humanitären Glücksdusel der einzelnen das Heil sucht, sondern in der Erhebung des einzelnen zu dem Bewußtsein der Mitarbeit an großen objektiven Institutionen menschlicher Arbeit, mögen sie Kunst, Wissenschaft oder Technik und Industrie lauten, und an ihrer sinnvolleren und einheitlicheren Ausgestaltung zur Totalität menschlicher Zwecke.

92-B 11084